Цимбал С. Л. **Разные театральные времена**. Л.: Искусство, 1969. 414 с.

Прежде чем начать 3 [Читать](#_Toc399798902)

**Актеры**

Горин-Горяинов 9 [Читать](#_Toc399798904)

Утверждение лирической темы 20 [Читать](#_Toc399798905)

Смешное у Злобина 29 [Читать](#_Toc399798906)

Об Эрасте Гарине 40 [Читать](#_Toc399798907)

Так начинался Толубеев 51 [Читать](#_Toc399798908)

**Спектакли**

История профессора Бородина 69 [Читать](#_Toc399798910)

Погодин — Охлопков и Погодин — Вахтанговцы 91 [Читать](#_Toc399798911)

Во имя живых, в память о мертвых 100 [Читать](#_Toc399798912)

Разговор с Викторьеном Сарду, состоявшийся в ночь после премьеры «Фландрии» 110 [Читать](#_Toc399798913)

Наш современник Лопе де Вега 123 [Читать](#_Toc399798914)

Пьесу рассказывает режиссер 130 [Читать](#_Toc399798915)

Истина ума и горестные заблуждения любви 136 [Читать](#_Toc399798916)

Воспоминание о двух понедельниках 148 [Читать](#_Toc399798917)

Вилли Ломен должен уйти 153 [Читать](#_Toc399798918)

Готлиб Бидерман и бидермановщина 160 [Читать](#_Toc399798919)

В зеркале шекспировской правды 167 [Читать](#_Toc399798920)

Одиночество и отчаяние в этом доме 179 [Читать](#_Toc399798921)

Ничего, кроме правды! 188 [Читать](#_Toc399798922)

**Проблемы**

Свобода истолкования 199 [Читать](#_Toc399798924)

Правда всегда неповторима 226 [Читать](#_Toc399798925)

Независимость режиссера 257 [Читать](#_Toc399798926)

Мечта об актере 292 [Читать](#_Toc399798927)

В поиске вместе с Брехтом 314 [Читать](#_Toc399798928)

Время — союзник живых! 348 [Читать](#_Toc399798929)

Новизна и современность 376 [Читать](#_Toc399798930)

## **{****3}** Прежде чем начать

Справедлива, вероятно, мысль о том, что некогда испытанные нами самые большие театральные потрясения, несмотря ни на что, преходящи и беспрекословно повинуются суровым велениям времени.

Они не живут в нас сами по себе, а оказываются способными уцелеть в нашей памяти только в неразрывной связи с ушедшими годами — с их неповторимой психологической атмосферой, с их собственными и только для них характерными красками, ритмом художественной жизни, свершениями и мечтами. Сейчас, на основании своего многолетнего зрительского опыта, я могу утверждать это со всей решительностью.

Мне довелось видеть в юности великого Давыдова и пережить при этом минуты истинного театрального счастья. Именно давыдовский Расплюев, злобный и жалкий шут, или давыдовский Городничий, в котором так причудливо совмещались высокомерие и лакейство, или давыдовский Фамусов — полнейшее слияние воинствующей заурядности и хамства — навсегда остались для меня мерой актерского совершенства. Но при всем этом Давыдов не живет в моей памяти, так сказать, отвлеченно и не связывается в ней с теми хрестоматийными характеристиками, которые даются ему в многочисленных воспоминаниях и исследованиях.

В моем личном представлении он весь неотделим от тех удивительно пестрых, полных любопытства и ожидания, дерзости и восхищения вечеров, которые я вместе со своими одноклассниками отдавал самым разным, самым несхожим друг с другом театрам. То ли это была старая Александринка (чаще всего именно так называли тогда театр, который носит сейчас имя Пушкина), то ли Театр новой драмы, где грохотала железными декорациями социальная трагедия Эрнста Толлера «Человек-масса», то ли (да простится нам наша тогдашняя зрительская всеядность!) крохотный и наивно-напыщенный и пошлый театрик на Невском проспекте «Гиньоль», где из вечера в вечер ставилась захватывающая «драма ужасов» — «Операция профессора Дуаэна».

Казалось бы, трудно оправдать такое дикое вкусовое смешение. Несравненное искусство Давыдова как бы соседствовало и даже оказывалось в одном ряду с дешевеньким подражательством никем не принимаемого всерьез театрика, в котором и творчества не было никакого, но зато был избыток самого бесстыдного нэповского предпринимательства.

{4} Но я не могу ничего с этим поделать.

Я вспоминаю всю театральную жизнь тех лет и в том числе Давыдова. Давыдова, который был столпом русского сценического реализма, и Давыдова, который нет‑нет да и появлялся на афишах опереточных театров и становился партнером самых заштампованных опереточных знаменитостей. Я бы солгал, если бы сказал, что был предан в то время одному только истинному искусству, но точно так же солгал бы, если бы принялся утверждать, что само истинное искусство одиноко красовалось на отведенной ему исторической вершине, брезгливо избегая соприкосновений со своими низшими собратьями по веку. Так никогда не было, и так никогда не могло быть.

Актер всегда входит в искусство, занося в него морозный иней на меховом воротнике, прожитое за день, воспринятое и усвоенное по дороге из дому в театр, последнюю прочитанную страницу, последний разговор, вкус выпитого чая и шум предвечерней улицы.

В театральном обиходе есть такое понятие: «актерский туалет». Под «актерским туалетом» подразумевается своего рода психологическое омовение перед часом творчества, избавление от всех следов житейской суеты, якобы необходимое для погружения в сценический образ. Мне всегда казалось, что идея «актерского туалета» отнюдь не универсальна и во многом противоречит самой сути актерского труда. Ведь именно ощущение продолжающейся жизни актера и его всесторонней, непрекращающейся причастности к реальной действительности придает такое обаяние чуду сценического перевоплощения.

Слишком тщательный «актерский туалет» не может не привести актера к нарочитой и подчеркнутой «отрешенности», ставит его над своими собственными, живыми человеческими ощущениями и, в конечном счете, не способствует, а препятствует его активному и полному слиянию с воплощаемым образом. Ибо подлинные творческие открытия совершаются актером только тогда, когда он живет именно ему свойственной, именно для него естественной жизнью. Это относится к каждому актеру в отдельности, но это же можно было бы сказать и об отдельных театрах и целых театральных явлениях. Их тоже нередко подвергают своеобразному психологическому туалету, старательно очищают от наслоений времени и заранее возводят в ранг «неподражаемых» и «неповторимых».

Делается это совсем напрасно. Театры выигрывают благодаря подобного рода процедурам в академической репутации, но теряют в своей исторической подлинности. Театральная жизнь, как и жизнь вообще, может быть понята только во всем ее объеме, а не на основании одних только частных — пусть даже и выдающихся явлений. Явлений этих бесчисленное множество, многие по справедливости забыты, но многие забыты совсем несправедливо, только потому, что не влезли в предвзятые, искусственно сконструированные концепции и не уместились в отведенной им исторической рубрике.

Но, на беду, в подобных рубриках вообще очень редко умещаются явления живые и сколько-нибудь сложные или, тем более, вовремя не обозначенные {5} и по разным причинам не удержавшиеся в памяти своего собственного поколения. Между тем и в них часто таится правда нашего театрального развития и, следовательно, в немалой степени правда нашей сегодняшней театральной жизни.

Говорят, что время — наиболее справедливый и нелицеприятный судья над произведениями искусства и что якобы оно само отдает свое всесильное предпочтение тому, что способно служить новым поколениям, перед тем, что никогда больше не понадобится.

Это звучит внушительно, но, вероятно, слишком беспредметно, ибо в самое понятие времени каждый волен вкладывать все, что ему вздумается. Всякое понятие становится конкретным только тогда, когда связывается с определенным направлением исторического развития. Вне этой связи почти никогда нельзя сказать, какой именно опыт, заимствованный из прошлого, окажется подспорьем новым поискам. Театральное искусство в большей степени, чем любое другое, движется в широком потоке жизни и так же сложно, противоречиво взаимодействует с прошлым, как сама жизнь.

Разумеется, подчас являются на свет спектакли-счастливцы, которым удается перешагнуть границы своего времени и породниться с новыми поколениями. Но это случается крайне редко — подавляющее большинство произведений театра живет только синхронно со своим поколением и вместе с ним уходит из жизни, переселяется в исследования и мемуары, становится условно обозначенной давностью.

Ничто не может преодолеть мгновенно возникающую при этом историческую дистанцию — ни самая тщательная их реконструкция, ни своевременная запись на пленку. Время гасит живую речь великолепных актеров и нередко делает чуть ли не смешным то, что некогда было в высшей степени серьезно, правдиво и драматично. Сблизить сегодняшних зрителей со вчерашними спектаклями может только действительное ощущение исторически обусловленной духовной общности поколений, стремящихся к одному и тому же общественному идеалу.

Историзм мышления вовсе не означает, конечно, его подчинения закономерностям прошлого. Напротив, он как раз предполагает умение связывать прошлое с настоящим не посредством внешних и прямолинейных аналогий, а путем исследования самой сущности исторического процесса. Прошлое, и в том числе театральное прошлое, всегда поучительно, но особенно поучительным оно оказывается тогда, когда к нему относятся безо всякой предвзятости и уж, во всяком случае, не ради заранее выработанных аналогий и сопоставлений.

Подобные аналогии и не столько сопоставления, сколько противопоставления возникают в наше время особенно часто там, где исследователи добровольно сдаются в плен собственным, логически безупречным, но явно умозрительным теоретическим концепциям. Концепции бегут, как говорится, впереди материала, нередко далеко опережая знакомство исследователя с фактами. Только сейчас — и то крайне медленно — очищаются от бесчисленных {6} «концепционных» извращений биографии Мейерхольда и Таирова, только сейчас меняется тон, которым некогда, чаще всего в довоенные и первые послевоенные годы, принято было говорить о многих серьезных и значительных спектаклях прошлого. Когда, случается это и в наши дни, речь заходит о постановках, с которых еще не стерлось клеймо формализма, стыдливо обходят молчанием все, что в них было правдивого, честного, творчески оставшегося жить. Бывает и так, что вокруг иных, по меньшей мере посредственных спектаклей громоздятся легенды, возникает пышная словесность, в атмосфере которой исторической истине нечем дышать.

С созданиями театрального искусства происходит то же, что с встречавшимися на нашем пути людьми. Иные из них когда-то казались нам яркими, значительными, из ряда вон выходящими. Но уйдя по каким-то причинам из нашей жизни, вытесненные из нее новыми встречами, они почему-то поблекли, стали, что называется, ниже ростом, утратили все свое обаяние. И наоборот: мимо иных мы проходили с пренебрежением, но промелькнули десятилетия, и на большом расстоянии стало отчетливо видно, что они люди выдающиеся, у которых мы многому научились. Вероятно, и те и другие превращения совершаются не вне, а внутри нас. К тем и другим нужно возвращаться не ради одной лишь справедливости, а для более полного и широкого постижения нашего собственного сегодняшнего опыта.

Именно это я имею в виду, публикуя в настоящей книге, наряду с сегодняшними размышлениями о театральном искусстве, и театральные рецензии, очерки, фельетоны, написанные в самые «разные театральные времена». Читатель встретится здесь со спектаклями, поставленными много лет назад, и притом не только с теми, которые, как у нас принято говорить, выдержали «испытание временем», но и с такими, о которых, вероятно, не вспоминают и сами их создатели. Он столкнется с актерами, уже давно достигшими зрелости, но столкнется с ними — молодыми, еще не успевшими сыграть роли, которые принесли им признание сегодняшних зрителей. По большому счету искусству принадлежит не только то, что они делают сейчас, но и то, что делали, пробовали делать, искали много лет назад.

Читатель легко поймет, что в названии этой книги — «Разные театральные времена» — скрыт в известной степени полемический смысл. Перед ним пройдут в книге времена действительно разные и во многом резко несхожие друг с другом. Но больше всего мне хотелось бы, чтобы, побывав в театрах тридцатых или сороковых годов, соприкоснувшись с тем, что делалось актерами и режиссерами на разных этапах нашей театральной истории, читатель вынес ощущение их великого и чудотворного единства. Ибо за всем, что делалось, пробовалось, искалось на наших театральных подмостках, стоит вся наша история, вся неделимая в главном, трудная и славная судьба социалистического театра.

# **{****7}** Актеры

## **{****9}** Горин-Горяинов

*Борис Анатольевич Горин-Горяинов умер во фронтовом, Ленинграде весной 1944 года и унес с собой загадку своей удивительной актерской судьбы. Блистательный мастер «салонной» комедии, шутник и выдумщик, он неожиданно открывал себя как художника страстной драматической правды. От виртуозной непринужденности и импровизации он обращался к глубокому и смелому трагическому гротеску. Ему не нужно было искать неожиданные решения в каждой новой роли — неожиданностью оказывался он сам, со своей причудливой и торопливой речью, с интонациями и ударениями, которые никогда нельзя было предугадать. Он сам — такой, каким его запомнили зрители, — оказывался не только неожиданностью, но и правдой, той таинственной, необъяснимой, но вечно притягательной правдой, которую ничему нельзя уподобить, ибо только на правду она и похожа.*

«Когда я пытаюсь восстановить в памяти спектакли Художественного театра, виденные мною в начале столетия, — писал в своих воспоминаниях Горин-Горяинов, — самая крошечная ролька встает передо мною, как живая. Не знаю, чем это объяснить, но именно эти крошечные рольки в то время и подкупали своей правдивостью нас, молодых актеров. Какой-нибудь Кривой Зоб или босяк из “На дне”, баба или “человек с подвязанной щекой” в “Мещанах”, говорящий всем одну фразу: “Господин, она у вас тут со стола бутылочку стащила”, — в спектаклях МХАТа запоминались надолго. Нищие в “Царе Федоре”, безмолвные гости в “Ревизоре”, какой-нибудь безымянный работник в “Дяде Ване”, подающий Астрову рюмку водки, — все они воспринимались зрителями не просто как выходные аксессуарные роли, а как художественные фигуры, типы, образы».

{10} Именно в устах Горин-Горяинова, актера, который по всему своему складу был бесконечно далек от школы Художественного театра, слова эти приобретали особую значительность. Как это часто бывает, говоря о явлении, с которым творчески он сам не соприкоснулся, он приоткрыл нам доступ и в свой собственный заветный творческий мир. Художественный театр был далеко от Горин-Горяинова, и все-таки он остался одной из самых важных реальностей его внутренней актерской жизни. В его собственном творчестве с удивительной легкостью и естественностью сочеталось веселое и озорное мастерство комического актера, способного иной раз даже шокировать допускаемыми им сценическими вольностями, с глубоким, строгим и полным внутреннего напряжения драматизмом. Он был театральным писателем, оставил после себя несколько книг рассказов, воспоминаний, роман о Федоре Волкове, «первом русском актере», сочинял непритязательные водевили и пустяковые скетчи, выступал в оперетте и на эстраде, и не было для него таких жанров театрального искусства, которые он считал бы для себя слишком низкими. На сцене он держался с такой независимостью и непринужденностью, что казалось, будто само пребывание на сцене для него ничего не значит.

Но в конечном счете все это — и его показная неразборчивость и даже непринужденность его — оказывалось чистейшей воды мистификацией. Я уже не говорю о том, что он много, настойчиво и терпеливо работал, роли свои в полном смысле этого слова делал, оттачивая каждое слово и движение. Но и самая широта его актерских интересов тоже была обманчива: за озадачивающей пестротой актерского репертуара угадывался в конце концов непрекращавшийся, целеустремленный и сосредоточенный внутренний поиск. Иногда казалось, что он бравирует собственной индивидуальностью, подчиняя ей любые характеры и роли. Но ничуть не бывало! На самом деле он предпринимал самые жестокие усилия для того, чтобы каждую из новых ролей найти, говоря языком Станиславского, в себе и себя в ней.

В молодости сыграл он — в это трудно поверить — и шекспировского Шейлока, и Нила из «Мещан», одновременно подвизался во французских фарсах и классических водевилях. Уже в бытность свою актером Александринского театра продолжал выступать в качестве безобидного и веселого простака, чтобы в один прекрасный день создать в осуществленной Мейерхольдом постановке «Смерти Тарелкина» отталкивающую и страшную фигуру нелепого человечка, судорожно, трусливо и злобно бегущего «впереди прогресса».

{11} Для хорошо знавших Горин-Горяинова зрителей Тарелкин был открытием, переворотом в биографии любимого актера, но для него самого как будто ничего не изменилось. Он и дальше продолжал шутить в «салонных» комедиях, иронизируя, подтрунивая, усмехаясь и чувствуя себя на сцене «душой общества». По собственному его насмешливому признанию, он сыграл на сцене чуть ли не «шесть разных Наполеонов» — начал, кажется, с Наполеона в «Мадам Сан-Жен» и кончил модернизированным Наполеоном из сатиры Хазенклевера — Луначарского.

Он сыграл также многих мольеровских Сганарелем — простодушных или плутоватых, жадных и легкомысленных, всегда разговаривавших с особым горин-горяиновским комизмом, но неизменно разных. Но от них ото всех принципиально отличался великолепный горин-горяиновский Фигаро, к которому актер возвращался много раз, дорисовывая и уточняя созданный однажды портрет. Он играл эту роль с удивительной внутренней серьезностью, передавая накипающее в Фигаро скрытое возмущение, непримиримость и гордый демократизм. При этом он не уставал пересматривать сделанное и в 1935 году сыграл роль фактически заново. Но и тут он не утратил редкой способности видеть себя со стороны и судить о собственной работе с полнейшей и воинствующей откровенностью. Вспоминая об этом последнем своем возвращении к роли, он отметил с такой прямотой, словно речь шла не о нем самом, а о каком-то другом актере, что найденные им верная тональность и рисунок не спасли его от неудачи. «Образ, который я создал в своем воображении, — писал он, — был безусловно верен. Но здесь была допущена “маленькая” ошибка: не была сделана поправка на… возраст актера, и публика мне не поверила. Веселые, острые монологи моего Фигаро не взволновали зрителя. Мой возраст сыграл здесь, очевидно, решающую роль».

Кстати говоря, работа Горин-Горяинова над ролью Фигаро продолжалась в общей сложности тридцать два года, прошла, можно сказать, через всю его актерскую жизнь, и до последнего своего выхода в этой роли он не считал эту работу законченной. Иные, даже вполне расположенные к Горин-Горяинову критики склонны были думать, что его темперамент импровизатора, неискоренимая привычка сочинять и придумывать в процессе исполнения ролей были проявлением творческой недисциплинированности актера, небрежного отношения к тексту и своего рода профессионального легкомыслия. Биография горин-горяиновского Фигаро свидетельствует об обратном. Его импровизации были итогом большого и настойчивого труда. Его озорство {12} было продумано, если можно так сказать, до мельчайших подробностей.

Его часто причисляли к актерам «французской школы», школы виртуозов сценического диалога, словесных жонглеров, перекидывающихся репликами так точно, что ни одна из них не пролетает мимо цели. Именно с этой школой связано мастерство интонационной выдумки, сцепления ничего не значащих и словно невзначай брошенных реплик, игры на разговорных пустяках. Горин-Горяинов, бесспорно, владел этим искусством, но в специфически легком обращении со словом, в импровизационной непринужденности сценического поведения никогда не исчерпывал он самого себя как художника. Великолепная сценическая техника была неизменно подчинена в его актерских созданиях целостному и строгому истолковательскому плану и оттого приобретала новый смысл.

Вот, к примеру, его Репетилов. Как будто и незамысловат этот комический господин до такой степени, что играть его не представляет никакого труда. Только что «оплошавший», поскользнувшийся на пороге, он поднимается с небрежным и важным видом и сразу же, не давая себе времени оправиться, заводит свой таинственный и конфиденциальный разговор с Чацким. По природе своей он рассказчик и, по-видимому, в роли рассказчика чувствует себя лучше всего. Более того, он не может не рассказывать потому, что в его воображении нагромождаются одна на другую чудовищные небылицы, которые необходимо тут же, немедленно превратить в реальность. Но в реальность они могут превратиться только будучи рассказанными вслух, вызвав у окружающих удивление и оторопь. Репетилов всматривается в собеседника с мольбой и ожиданием — ну что, удивился? То-то же!

На репетиловский век, видимо, вполне доставало простаков, развешивавших уши на его россказни. Но Чацкий — он знает это — не прост, и надо быть начеку. Речь его грохочет восклицательными знаками, слова набегают одно на другое так, что он не успевает их произносить. Если они не произвели надлежащего эффекта, он отбрасывает их и выпаливает другие, при этом торопится, сам себя подгоняет, сам на себя сердится. «Сердечный друг!» — восторженно кричит он Чацкому и тут же спохватывается — это вовсе не те слова, с которыми следует обратиться к столь драгоценной личности. И следует усиление — «Любезный друг!» Но опять не то — недостаточно сердечно, слишком официально, и вот уже новое и последнее усиление: «Mon cher!» Тут он более или менее удовлетворен, доволен собой, нашел-таки нужные слова.

{13} Чем внезапнее и случайнее возникают в его пустой голове сочетания слов, целые формулы и даже тирады, тем значительнее, убежденнее, неистовее он их произносит. С комическим отчаянием он кается перед Чацким: «Я жалок, я смешон, я неуч, я дурак», и, услышав недоуменное замечание Чацкого — «Вот странное уничижение», продолжает с особенным упорством настаивать: «Ругай меня…», как будто Чацкий, напротив, расположен возносить его до небес. Простодушие Репетилова становится в этот момент сомнительным, в его болтовне обнаруживается своя «система». Он не просто болтает, а старается подыграть собеседнику, любым способом подладиться к нему. И тут-то более всего проступает в его словесных излияниях что-то гаденькое и скользкое. Можно не сомневаться в том, что по душевному наитию горин-горяиновский Репетилов почувствовал, какой именно рассказ мог бы импонировать Чацкому. Где-то, краем уха, он слышал, что Чацкий из «карбонариев», — почему бы, в таком случае, не сыграть в «своего»? Аффектация Репетилова достигает поистине грандиозных размеров, когда он сообщает Чацкому: «У нас есть общество и тайные собрания по четвергам — секретнейший союз!» Теперь-то Чацкому уже деваться, должно быть, некуда.

По точному смыслу грибоедовского текста Репетилов делает Чацкому только два сенсационных сообщения: об участии своем в некоем тайном обществе и о происходящих в этом обществе конспиративных собраниях. Но горин-горяиновскому Репетилову этого мало, и он слишком возбужден, чтобы этим ограничиться. Поэтому сенсаций в его речи оказывается больше. Уже после того, как он сообщил Чацкому о своем участии в противозаконном обществе и это на Чацкого не подействовало, после того, как не тронуло Чацкого и известие о тайных собраниях, Репетилов решается доконать его последним, третьим по счету и самым, как ему кажется, умопомрачительным сообщением: «По четвергам!» Оказывается, это и есть самое замечательное из всего, что рассказал Репетилов, — тайные собрания происходят не когда-нибудь, а именно по четвергам, — ну кто бы еще мог принести такую вот новость! Сообщив ее, Репетилов немедленно успокаивается и, успокоившись, небрежно добавляет: «Секретнейший союз!»

Выдав самую заветную свою тайну, он сразу же вообще теряет вкус к разговору с Чацким, но только до той минуты, когда Чацкий произносит слова своего насмешливого испуга: «Ах! Я, братец, я боюсь. Как, в клубе?» Колесо репетиловской болтовни начинает снова крутиться, и снова возникает целый каскад бессмысленных, будто заведомо перепутанных ударений, {14} восклицаний там, где они менее всего уместны, торжества там, где оно и вовсе некстати. Всю силу своего интонационно-речевого мастерства Горин-Горяинов обращал на разоблачение репетиловского автоматизма, человеческой безответственности и духовной нищеты. Комический пафос репетиловского хвастовства и пустозвонства разоблачался изнутри бессмысленностью ударений, дурацким обращением со словами, несогласованностью наигранного волнения с истинным смыслом сказанного.

В этом случае, как и во многих других, интонационные вольности, допускавшиеся Горин-Горяиновым, тонкая и всегда в чем-то неожиданная речевая игра скрывали за собой последовательную и выработанную долгим сценическим опытом систему анализа ролей, исследования их структуры и внутренней конструкции. Метод работы Горин-Горяинова был особенно интересен тем, что предполагаемая подобным методом точность и предварительная разработка каждой сценической подробности и каждой фразы как раз и становились основой для последующей импровизации актера в процессе самого спектакля. Без такой импровизации утратил бы для Горин-Горяинова смысл и любой предварительный анализ роли, но без этого анализа невозможной оказалась бы и импровизация. Исчерпывающая подготовка роли плюс сценическая импровизация — такова была двуединая формула горин-горяиновской актерской правды.

Горин-Горяинова легко было узнать под любым гримом, но он не повторялся в том, в чем актер обязан не повторяться — во внутреннем самочувствии, в способах существования в различных жизненных ситуациях. Именно потому, что внешнее перевоплощение затруднялось для него слишком специфической речью, особенно ясно ощущалось в каждой новой его работе стремление иначе, чем в прежних ролях, распорядиться отпущенными ему природой выразительными средствами.

Все тем же оставался и голос его, все так же заглатывал он слишком быстро вырывавшиеся из него слова, все так же вырисовывался перед зрителями его острый, чуть птичий профиль, но каждый раз казалось, что именно в этой, последней роли показал он все своеобразие своей творческой манеры и что именно для него писал Бомарше своего Фигаро, Грибоедов — Репетилова, Гоголь — Хлестакова, Островский — Аркашку.

Горин-Горяинов не перевоплощался, в нашем понимании этого слова, в каждого из них, но уж зато они все охотно и легко перевоплощались в Горин-Горяинова. В этом была своя властная закономерность, отстаиваемая актером в его многолетних сценических исканиях. Она не стала и не могла стать сколько-нибудь обязательной для кого-нибудь, кроме как для него самого, но {15} от этого не потеряла свое значение и не перестала быть закономерностью.

Наивно было бы думать, что Мочалову подражать было нельзя, а Щепкину можно, потому что Щепкин был создателем целой актерской системы, а Мочалов никакой системы не создал. Подражание Щепкину было бы столь же бесплодным, как и всякое другое подражание в искусстве. Творчество любого большого актера подчиняется собственным закономерностям, больше ни для кого не обязательным, но из этого ни в коем случае не следует, что они не представляют никакого интереса для всех других актеров. Даже в редкой неповторимости своей Горин-Горяинов был весь плоть от плоти русского актерского реализма, с его приверженностью к законченным и широко разработанным внутренним экспозициям ролей, с его последовательным и убежденным тяготением к рационалистически постигнутой правде жизни.

В немалой степени именно этим объясняется его постоянная потребность разрушить собственную естественно сложившуюся репутацию, вырваться из круга ролей, которые эта репутация навязывала ему на протяжении многих лет. Против всего, что давалось легко и непроизвольно, протестовала мысль актера, далеко опережавшая его повседневный опыт.

Он отдавал себе полный отчет в том, что в искусстве очень опасно довольствоваться тем, что у художника, так сказать, под рукой, тем, что уже постигнуто, освоено, испробовано. Опасно потому, что слишком спокойно, слишком удобно и выгодно.

Чрезмерная уверенность в своих силах и слишком явственное ощущение творческой безопасности принимаемых решений ведут к художественной анемии, явному или скрытому художественному самодовольству, безразличию и, в конце концов, к бесплодию. Горин-Горяинов всегда помнил об этом и предпочитал риск, пробу, поиск — поиск даже в тех направлениях, на которых находки были особенно редки. Примечательно в этом смысле исполнение им роли Тарелкина в «Смерти Тарелкина», поставленной в 1917 году, незадолго до Октября, на сцене Александринского театра В. Э. Мейерхольдом.

Верный своему извечному стремлению проникнуть в самые заветные глубины авторской философии, Мейерхольд почти игнорировал внешнюю комедийную оболочку гениального сухово-кобылинского создания и строил спектакль как своего рода трагическую фантасмагорию, в которой безмерное человеческое, нравственное падение главного героя превращает его в мертвеца, в марионетку, страшную именно своим жизнеподобием.

Замыслу режиссера призывались служить и декорации Б. А. Альмедингена — само жилище Тарелкина должно было, {16} в частности, объяснять его отрешенность от естественного человеческого существования мрачной своей призрачностью, угрюмой и пугающей своей наготой.

Сам художник рассказывал мне, что комната Тарелкина ему долго не давалась. Мейерхольд отвергал один за другим эскизы — в одних интерьер оказывался слишком аккуратным и благопристойным, в других выглядел слишком нарочитым. Решение было найдено совершенно случайно. Разглядывая один из явно запачканных черновиков — весь он был в каких-то пятнах и подтеках, — Мейерхольд воскликнул: «Вот же то, что нам нужно!» Так возникла в спектакле вся в неопрятных и тревожных бликах тарелкинская комната, мир, в котором должен был поселиться Кандит Касторович, то ли человек, то ли глумление над ним, то ли живое существо, то ли его безжизненное и отталкивающее подобие.

И Горин-Горяинов действительно играл Тарелкина одновременно живого и мертвого, чем-то даже в безжизненности своей похожего на многих, а чем-то непохожего ни на кого. «Ты понимаешь ли, Мавруша, какую я бессмертную штуку играю?» — торжественно вопрошал он свою кухарку, и вопрос этот легко переадресовывался в зрительный зал. Зал тоже должен был понимать, «какая бессмертная штука» игралась перед ним актером. Игра эта была вынуждена — играть Тарелкину приходилось не ради собственного удовольствия, а потому, что без этой игры не стало бы и жизни. И тарелкинское безвыходное, отчаянное лицедейство достигало своей вершины в финале спектакля, когда Кандит Касторович злобно сдирал с себя парик и под ним обнаруживался большой, голый, гладкий, как колено, череп. Теперь Тарелкин стоял перед зрителями, ежась и сжимаясь так, словно его на холоду раздели донага. Он становился несчастненьким, жалким, просительным и от этого еще более мерзким.

В образе Тарелкина воистину торжествовала присущая актерскому мышлению Горин-Горяинова театральность, происходило причудливое слияние актерского вымысла и актерской правды. Горин-горяиновский Тарелкин был естествен и условен одновременно и притом единственно возможен в сценической атмосфере, созданной Мейерхольдом. Достоверность показанного актером человека, поглядывающего вокруг эдакими остренькими, злыми, ищущими глазками, или что-то про себя соображающего на ходу, или с лакейской и слезливой приниженностью ожидающего в финале зрительского сочувствия, заключалась более всего в том, что он был плоть от плоти этой атмосферы, откровенно условной, душной, выражавшей самую невеселую суть {17} «расплюевских веселых дней». Следуя за режиссером, актер и сам принес в сценическое действие свое умное, злое и расчетливое театральное притворство, которое становится истинной правдой, когда служит справедливому и глубокому обличению.

Долгие годы Горин-Горяинов жил в сознании зрителей двойной жизнью. Его по-прежнему видели безудержно и простодушно веселым шутником в комедиях, подобных пальероновскому «Царству скуки», салонным острословом в пьесах Уайльда, но его же встречали в ролях, полных сатирической силы, таких, как роль человека-развалины Растаковского из «Ревизора», «чиновника в отставке», несущего свою старческую ахинею с тупостью безнадежно испорченного и работающего не по назначению механизма.

Все ближе и ближе сходились друг с другом в воплощаемых им образах резкое, злое преувеличение и безошибочно и тонко воссозданное живое человеческое своеобразие, характеры, вмещающие в себя целые жизненные явления и потому на редкость плотные, многозначные, всеобъемлющие, и характеры, словно схваченные на лету, будто просматриваемые насквозь, значение которых ограничивалось их собственным недолгим существованием.

Сменяли друг друга ополоумевший замоскворецкий Гарпагон Крутицкий из «Не было ни гроша» и карикатурный украинский шовинистик Шмецгер из «На берегу Невы», академик Ленчицкий из «Бойцов» и Массубр из «Мольбы о жизни». Вслед за беспардонной человеческой пошлостью выступала печальная и мужественная стариковская мудрость; жизнелюбие истинное, полное большого человеческого содержания оказывалось рядом с жизнелюбием показным, бутафорским, скрывающим за собой раболепную преданность собственному благополучию.

В результате возникло, не могло не возникнуть, ощущение непрерывно развивающегося «сквозного действия». Оно направлялось неутолимой творческой любознательностью актера. Горин-Горяинов продолжал свой трудный творческий поиск, не отказываясь от самого себя, не расправляясь на ходу с действительными и мнимыми противоречиями прошлого, а побеждая их изнутри и ни от чего в своей собственной актерской натуре не отрекаясь.

Одним из благородных и знаменательных итогов этого поиска стал его Аркадий Счастливцев из «Леса», которого он сыграл в умном и глубоком спектакле В. П. Кожича. Геннадием Несчастливцевым в этом спектакле был Ю. М. Юрьев, и в самом сочетании артистических индивидуальностей Юрьева и Горин-Горяинова было скрыто зерно режиссерского замысла.

{18} Декламационная, пафосная, картинная юрьевская речь должна была, по мысли Кожича, наполниться человеческим теплом в такой же мере, в какой каскадное комедийное мастерство Горин-Горяинова призвано было здесь послужить грустной правде прожитой Аркашкой жизни. Кожич решительно срывал со знаменитого дуэта его жанровый наряд для того, чтобы зрителям предстали две по-разному горькие и одинокие человеческие судьбы.

Высокая, хоть и по театральному высокопарная человечность Несчастливцева, его целомудренные и наивные мечты о торжествующем на земле благородстве и его боль за попранное достоинство бедняков родились в каждодневном и ежечасном общении с такими вот, как Аркашка, маленькими людишками, в совместных с ними скитаниях, лишениях и обидах. Но то, что в Несчастливцеве обернулось немного показной и подчеркнутой гордостью, в Аркашке приобрело черты цинического самоунижения, нищенской алчности и крохоборства.

Разве профессия, одна только профессия породнила Аркашку с Геннадием Демьянычем? Разумеется, нет! Аркашке и не снилось то полное страсти и бескорыстия отношение к театру, которым согрета душа Несчастливцева. Он никогда толком не понимал и не чувствовал того, чем жил и мучился его друг. Они родные не по профессии, а потому, что оба «пешие путешественники», лишенные очага и счастья, человеческой любви и привета люди, и оба, несмотря ни на что, хоть и тоже по-разному, хотят остаться людьми.

Более всего отличало горин-горяиновского Аркашку угрюмое и наигранно-пренебрежительное отношение к миру. Рубище странствующего актера ничуть не украшало его и менее всего воспринималось как театральный наряд. Оно стесняло его, тяжелило и выглядело таким оскорбительно неуместным на этом совсем уже немолодом, подверженном одышке и сердцебиениям человеке. Речи своего выспреннего друга он слушал чуть искоса, с тайным восхищением, и скрыть это восхищение более всего помогало ему его циническое шутовство. «Я еще на провинции-то получше его считаюсь, нынче оралы-то не в моде», — объяснял он Улите, и объяснял так, что легко было понять, как мало верит он в собственные слова. Ожесточение и развязность спасали его всякий раз, когда вот‑вот надо было открыться, когда возникал такой жгучий соблазн стать самим собой.

Великолепно, с очень скрытым, достойным, ничем не подчеркиваемым пренебрежением играл Горин-Горяинов сцену Аркашки с Карпом. С неподдельным изумлением узнавал, например, Аркашка, что его собеседника звать Карпом — «да ведь {19} карп — рыба». Невозмутимо величал он его затем то Окунь Савельичем, то Налим Савельичем, глядя ему прямо в глаза и с самым невинным видом. Ему важно было не столько подразнить Карпа, сколько приподнять собственной странностью самого себя. Смешного в этом было меньше, чем можно было ожидать, — актер упорно уводил на второй план все, что способно было вернуть его к былым комедийным импровизациям. Он отдавался во власть открытого им драматизма роли не потому, что вообще перестал быть комедийным актером, а потому, что целиком и полностью подчинялся возникшей перед ним новой художественной задаче. Он играл Аркашку уже далеко не молодым актером, и все-таки можно было подумать, что начинал сначала. Давным-давно уже получил признание его удивительный, единственный в своем роде талант, а он выступал в «Лесе» как дебютант, впервые проникающий в неизведанный и заветный мир доброй и печальной, горькой и поучительной человеческой правды.

1940

## **{****20}** Утверждение лирической темы

*Сегодняшние героини Сухаревской далеко не молоды. За плечами многих из них, женщин, полных стесняющейся себя доброты и насмешливого мужества, нелегкая жизнь, душевные невзгоды, утраты и высокие постижения. Великолепно сыгранная ею чапековская Мать, с ее суровой и застенчивой нежностью, с ее великой и самим сердцем подсказанной решимостью, ее «старая дама», мультимиллионерша Клер Цеханесян из «трагической комедии» Дюрренматта — созданы талантом мудрым, необыкновенно проницательным и смелым. Но когда актриса играла шестидесятилетнюю миллионершу, с поразительной очевидностью просвечивало за старческой жестокой, изуверской экстравагантностью этой дамы ее далекое прошлое — «девчонка с рыжими косичками, в одной матроске»… И в усталой ласке, с которой чапековская Мать обращалась к своему давно погибшему мужу, звенела давно притихшая в самой глубине ее души задорная девчоночья влюбленность. Где нашла все это Сухаревская? Может быть, хоть в малой степени ответит на этот вопрос то, что было написано о ней почти тридцать лет назад.*

На товарищеском капустнике ленинградских актеров она выступила в непривычной для нее роли конферансье. В черном шелковом платье, с полуспущенной вуалью, с удручающе постной миной на лице, она предстала зрителям — и это было уже совсем неожиданно — в хорошо всем знакомом театральном подобии Анны Карениной, героини бесчисленных инсценировок великого романа. Разумеется, это не был пасквиль на один из самых драгоценных образов мировой литературы, здесь не было и намека на насмешку по адресу женщины, умевшей любить так вдохновенно и мужественно, что сама любовь ее стала подвигом. {21} Это было нечто совсем другое — издевательски резкое обнажение ненавистного актрисе театрального штампа, свободно странствующего по сценам нашей страны с пропуском, выданным на имя Толстого.

Спокойно и с подкупающей убежденностью высмеивала Сухаревская наигранный и мнимый «психологизм» бесчисленных сценических изображений Анны Карениной. Как бы нехотя и с комической многозначительностью произносила она слова своего конферанса, с выражением брезгливого страдания на лице объявляла цирковые номера и с неподдельным ужасом и отчаянием в глазах откликалась на раздававшиеся из зала просьбы говорить громче. Опустив голову, подавленная, медленно уходила она каждый раз со сцены, и вдогонку ей раздавался веселый смех зрителей, ее товарищей по профессии.

С эстрадных подмостков Сухаревская, в сущности говоря, полемизировала с товарищами по актерскому труду. Если я, — как бы давала понять она, — комедийная актриса, то из этого вовсе не следует, что меня можно обмануть страдающим видом, поджатыми губами и опущенными веками. Не думайте, что я ничего не понимаю в настоящих человеческих переживаниях. Посмеиваться тихонько или шутить, даже дурачиться — вовсе не значит ничего не чувствовать и ничего не переживать. Веселые, смеющиеся девушки, которых мне приходится играть изо дня в день, незадачливые ветреницы, милые и доверчивые простушки, должно быть, тоже пролили немало слез. Но вот уж никогда не пришло бы им в голову нарядиться в траур по поводу своих собственных горестей или использовать свои страдания в качестве эдакого эффектного вечернего наряда.

Сухаревской следовало бы, вероятно, сыграть роль Елены Кривцовой из горьковских «Мещан». Помните, как Елена признавалась певчему: «Понимаете, есть такие люди, которые всегда несчастны. Что хотите делайте с ними: наденьте на голову такому человеку вместо шляпы солнце, — что может быть великолепнее, — он все же будет ныть и жаловаться: “Ах, я так несчастен, я так одинок! Никто не обращает на меня внимания… Жизнь темна и скучна…”» Здесь актриса легко нашла бы с горьковской героиней общий язык, — им было бы над чем вместе посмеяться, — не над всамделишним, а над мнимым человеческим страданием, не над искренним и подлинным человеческим переживанием, а над его придуманным подобием, над безвкусными актерскими попытками выразить его гримасами и ужимками.

В своей актерской юности Сухаревская мечтала сыграть роль женщины, полной глубоких раздумий, живущей бурной и {22} страстной внутренней жизнью. Ее даже увлекла Анфиса из одноименной андреевской пьесы, — очень уж значительным показался ей этот мучительный образ несостоявшейся и бесплодной человеческой жизни. Где-то, тщательно спрятанный, хранится у нее экземпляр этой пьесы. Книжка исчеркана пометками, наспех комментирующими будущую роль: «спасаясь от своих мыслей», или «с силой», или «напряженно», и так далее, в том же роде. Роль так и не была никогда сыграна, но пометки — легкий и едва заметный след внутренней жизни рождающегося художника — помогают вернуться в прошлое актрисы.

Можно подумать, старая история — комедийная актриса всегда мечтала о драматических ролях, наподобие тех, ставших легендой комиков, которые по ночам проливали слезы над запретной для них ролью короля Лира. Казалось бы, в этом нет решительно ничего нового. Но в данном случае дело обстоит не так просто. Сухаревская вовсе не хотела превратиться из комедийной актрисы в драматическую; скорее, можно было бы считать, что она мечтала, оставаясь комедийной актрисой, играть драматические роли и вообще играть не комедийные или драматические роли, а роли, рожденные самой жизнью и как сама жизнь сложные, и всякие, веселые и печальные одновременно.

Впрочем, в студии ее и не думали отлучать от драматического и даже трагического репертуара. Ей приходилось здесь разучивать монологи из «Ричарда III» и сцены из шиллеровской «Марии Стюарт» — чего уж, как говорится, серьезнее и драматичнее! Но она не боится признаться, что испытывала при этом скуку смертную, хоть и догадывалась о совершенстве шекспировских стихов и силе шиллеровских диалогов. Ей просто казалось, что страсти у классиков слишком обнажены и что классические героини живут в каком-то недоступном ей измерении — она сама жить в нем не сумела бы. Уже в ту молодую пору ее одолевал пристрастный и глубоко личный интерес к людям меняющимся, которые под воздействием каждой новой жизненной встречи и каждого нового дня становятся богаче, значительнее и, главное, ближе к своему существу. В предлагавшихся ей учебных отрывках жизнь оказывалась разорванной на кусочки и потому, с ее точки зрения, вовсе и не жизнью.

Она и сейчас продолжает настаивать на своем. В пьесе от ее начала до конца проходит какое-то время, и герои ее становятся старше, пусть на несколько дней или часов, но старше. При этом что-то в них изменяется, или возникает вновь, или уходит внутрь — иначе оно и быть не может. Наши драматурги, — вздыхает Сухаревская, — умудряются обходить даже этот {23} простейший жизненный закон. С их героями в иных пьесах вообще ничего не происходит.

Само собой разумеется, Сухаревская имеет при этом в виду прежде всего свой собственный актерский опыт. Круг ее ролей определился как-то сам собой, но это и в самом деле оказался какой-то замкнутый круг одних и тех же характеров, жизненных ситуаций и конфликтов. С самого начала своей взрослой актерской жизни, а эта взрослая жизнь началась для нее в Театре комедии, она стала играть наивных, полных застенчивого задора, доверчивых, но неизменно обманываемых пошляками и людьми без сердца девушек.

В «Дороге цветов», в «Свидании», в «Большой семье» она играла как бы одну и ту же роль, и, надо сказать, роль эта удавалась ей превосходно. В каждом из таких спектаклей все обстояло очень просто — Таня из «Дороги цветов», или Шура из «Свидания», или Женя из «Большой семьи» выходила в простеньком, но милом платьице, сиреневом, или розовом, или голубом, разговаривала своим слегка ломающимся и откуда-то изнутри смеющимся голосом, и сама неотразимая ее молодость и светлая непринужденность выводили из равновесия очередного хлыща, и она почему-то доверялась этому хлыщу, а доверяться, конечно, не следовало, и шла за ним, а идти было нельзя. И дальше происходило то, что должно было произойти, — она оставалась обманутой, с болью и обидой в душе, зрители преисполнялись сочувствием к ней, потому что актриса умела заслужить это сочувствие, очень хотели бы ей помочь, но как поможешь?

Скрещивание индивидуальных актерских данных Сухаревской, ее наивного и чем-то очень серьезного юмора, ее доброй, но совсем не легкомысленной непосредственности, с характерами изображаемых ею героинь дало удивительно удачный и на редкость жизнеспособный, стойкий гибрид. Талант актрисы и, вероятно, нечто большее, чем просто талант, — скорее, следовало бы сказать, *личность* актрисы, ее духовный склад, ее жизненная позиция, — привели на сцену воистину новый образ пленительной советской девушки, умеющей жить весело и одновременно очень серьезно, легко и вместе с тем очень ответственно, открыто и, несмотря на это, тая в себе собственные глубокие и беспокойные размышления.

Обаяние ее заключается в отсутствии фальши, в отвращении ко всяческому душевному наигрышу, рефлексии и психологической позе. Любые крайности в выражении страстей органически чужды искусству Сухаревской, она предпочитает жить на сцене глубоко и целомудренно затаенными человеческими {24} чувствами, и это не столько особенность ее актерской техники, сколько характер ее представлений о настоящей, не выдуманной жизни, о реальных отношениях между людьми, о самих людях.

В актерских созданиях Сухаревской простота вовсе не означает прямолинейности, юмор отнюдь не воспринимается как некая самостоятельная или тем более самодовлеющая черта. Юмором наделены решительно все героини Сухаревской, но в каждом новом воплощаемом ею характере это особый и неотделимый от самого характера юмор. В одном случае он задорен и язвителен и служит защитой от слишком бесцеремонного постороннего вторжения во внутренний мир героини. В другом он полон тепла и скрытой нежности, в третьем он становится выражением неистощимого и радостного жизнелюбия, счастливого ощущения причастности к жизни, к ее многообразию, стремительному движению и непостоянству. Как бы там ни было — юмор это почти всегда энергия характера, его сила и зрелость.

Чувство юмора не навязывается актрисой своим героиням, а скорее разгадывается ею в процессе проникновения в их внутреннюю жизнь. Сухаревской нужно обязательно по-человечески понять тех, кого она играет, добиться душевной близости с ними, помочь зрителям понять в них то, что они сами ни за что не стали бы высказывать словами. Сближаясь с ними, актриса, видимо, и убедилась в том, что внутри себя все эти изображаемые ею милые и простодушные девчонки всегда и во всех случаях живут жизнью более сложной и трудной, чем это можно было бы предполагать, судя по поведению, навязанному им драматургами. Они допускают оплошности не только по неопытности, но и потому, что им ненавистны слишком легкие жизненные решения. Они совершают ошибки потому, что хотят совершать поступки. Меньше всего ошибок допускают люди, которые вообще избегают поступков.

Сухаревской более всего дорога в людях активность, способность действовать и жить в полную меру их душевных потребностей. Именно поэтому она стремится играть не только поступки, совершаемые непосредственно в сценическом действии, но и поступки, на которые людям приходится решаться наедине с собой, в молчании, в минуты ничего как будто не значащих и случайных разговоров, где за едва заметной усмешкой или за удивленным вопросительным взглядом скрывается лихорадочная работа мысли. Именно поэтому она ищет своего рода неровности и зазубрины в своих героинях, ищет потому, что отлично понимает — отсутствие таких естественных зазубрин и {25} неровностей изобличает искусственность характера, его чисто литературное или чисто театральное происхождение.

Что делать, актрисе приходится нередко фантазировать, ощупью и часто без помощи текста добираться до сущности воплощаемых ею характеров, вычитывать эту сущность между строк, исходить из собственных жизненных представлений. Это не всегда приводит к успеху, — найденное вступает в противоречие с реальностью, предлагаемой автором, не реализуется в конкретном сценическом действии. Понятно поэтому, что ее стремление найти себя в новых, еще неиспробованных ролях, становится все сильнее и настойчивее.

И это несмотря на то, что ей издавна сопутствует так называемое актерское счастье. Ее никогда, кажется, не ругали, появлению актрисы на сцене зрители радуются, потому что верят ей, знают, что она как актриса не обманет, не скажет со сцены ничего такого, в чем не была бы убеждена до конца. Конечно, не все роли получаются одинаково и не всегда ей удается досказать несказанное автором, придать настоящую значительность героиням, которые на самом деле лишены ее.

Но ее выручает присущая ей способность, уже находясь на сцене, видеть и слышать себя как бы со стороны. Можно подумать, что она подсматривает одним глазом собственную игру и если замечает фальшь или неточность сразу же наводит порядок. Как бы там ни было, она сама, Сухаревская, взыскательный и строгий художник, не отпускает своих героинь слишком далеко от себя, и, что самое удивительное, героини ее от этого не становятся менее независимыми, непринужденными, внутренне свободными.

В комедии Э. Скриба «Лестница славы» состоялась встреча Сухаревской с новым для нее характером. Для изображения обольстительной интриганки Зоэ, приносящей в жертву своему жизненному успеху все человеческое в себе самой, уже накопленный актрисой опыт был явно недостаточен. Если прежние ее героини таили свою внутреннюю жизнь для того, чтобы уберечь ее от соприкосновений с ложью, или вероломством, или оскорбительной корыстью, то Зоэ прячет свои действительные помыслы только потому, что, открыв себя, она вообще ничего бы в жизни не добилась. Зоэ достигла, можно сказать, почти совершенства в искусстве обмана, мистификации, притворства, и именно это должно было принести ей успех. И если и можно было извлечь из «Лестницы славы» какой-либо жизненный урок, — а Сухаревская и не допускала мысли о том, что можно что-либо делать на сцене, заведомо не рассчитывая обогатить зрителей, сделать их умнее и нравственно защищеннее, — то {26} урок этот заключался в способности зла ничем решительно не отличаться внешне от добра.

Как это ни курьезно, но именно здесь, в роли Зоэ, Сухаревская получила впервые возможность создать характер по-настоящему динамический, полный энергии, ума и потребности действовать. Конечно, все эти черты характера Зоэ никак не соответствовали внутренним стремлениям актрисы, но раз уж так получилось, она и тут решила сказать свое собственное слово. Играя Зоэ, она чуть ли не совсем забывала об истинных целях, преследуемых ее героиней, не думала о ее столь тщательно маскируемой истинной сущности. Больше всего она стремилась выглядеть такой, какой она должна была выглядеть для того, чтобы преуспеть. Ничего от зловещих «вамп», никакого чувства надменного превосходства над обманутыми, никакого самолюбования — напротив, Зоэ тоже выглядела в изображении Сухаревской удивленно-простодушной, почти трогательной. И, если бы не сама актриса, которая и на этот раз не отступала ни на шаг от своей героини, можно было бы и вовсе не заметить в этой женщине ничего опасного и угрожающего.

Это умение Сухаревской присутствовать при собственном исполнении ролей трудно, пожалуй, объяснить. Вдруг, в почти неуловимые минуты, ее героини смолкают, и вместо них, не меняя ритма речи, не стараясь сделать это заметным, несколько слов произносит она сама. Этими несколькими словами она дает только почувствовать свое присутствие или свою близость к героине, и от этого все становится на свои места. Героиня может интриговать дальше, вводить в заблуждение, преуспевать — все это только до поры до времени, придет час, и актриса заставит ее прекратить притворство. Так оно, впрочем, и происходит в финале, когда от умильной и простодушной улыбки Зоэ, от ее застенчивой и беспомощной женственности не остается и следа. Вспыхивают злые, остренькие глаза, в голосе звучат резкие, неприятные ноты, и все, что только что так нравилось и привлекало, приобретает новый смысл, начинает отталкивать и возмущать.

Упрямое стремление Сухаревской не довольствоваться возможностями, лежащими на поверхности роли, никогда не становится слишком декларативным и показным. Ей меньше всего хочется быть оригинальной, и тем более не привлекает ее поза ниспровергательницы сценических традиций. Набираясь опыта, она со все большей уверенностью входит в жизнь своих новых героинь, осваивается в новых жизненных ситуациях и в каждой из таких ситуаций находит подтверждение каким-то давним своим догадкам или предположениям. В шуточном и почти эскизном {27} характере Наташи из «Замужней невесты» она не довольствуется передачей шаловливых превращений, совершающихся с Наташей на глазах у зрителя, как бы смешны и веселы ни были эти превращения. Ее и тут привлекает скрытая в недрах характера логика и естественность этих превращений.

Наташино умение притворяться должно дать зрителям представление о ее значительности, превосходстве над окружающими, незаурядной наблюдательности и, более всего, о цельности ее натуры. Наташа прибегает к своим эксцентрическим перевоплощениям и розыгрышам потому, что самой науке притворства ее отлично обучила обстановка, в которой она выросла.

Одинаково достоверны в исполнении Сухаревской и Наташа — скучнейшая девица, поглощенная чтением сентиментальных романов, нарочито рассеянная, ничего вокруг себя не замечающая и произносящая каждое слово с наигранной порывистостью и придыханием, — и Наташа, ошеломляющая своего горе-экзаменатора необыкновенной ученостью, обрушивающая на него целую лавину мудреных слов, имен и названий.

Ничем не нарушая атмосферу водевильного веселья и шутки, не отягощая роль мало уместными в ней психологическими тонкостями, Сухаревская все же находит и здесь выход своему беспокойному актерскому любопытству. Именно потому, что ей, как художнику, ненавистны всяческая неопределенность и приблизительность, она считает для себя обязательным, играя любую роль, независимо от степени глубины, с которой она написана, вообразить все возможные и скрытые богатства воплощаемого характера.

Она не понимает и, должно быть, никогда не поймет, почему, собственно говоря, водевиль следует играть менее правдиво, чем драму. В водевиле, разумеется, изображаемые обстоятельства проще и элементарнее — с этим спорить не приходится, — но ведь люди и в нем остаются людьми, и чем более настоящими людьми они окажутся, тем веселее и интереснее им будет прожить свою водевильную жизнь.

Люди всегда остаются людьми — с этим убеждением актриса начинает работу над каждой новой своей ролью. Именно отсюда ощущение здоровья, жизни и тепла, которым проникнуто все ее творчество. Со всей щедростью она отдает своим героиням свои мысли и наблюдения, свои открытия и свои душевные тревоги. Но для того чтобы идти дальше, и притом идти уверенно, с прежней энергией, мало только отдавать — необходимо еще и получать. Это означает, что драматург, и только драматург, способен помочь актрисе в исполнении ее замыслов. Она видит, как {28} вокруг нее формируются новые характеры, как жизнь, сама жизнь создает людей по образу и подобию своему. Она не может не думать об этом и проходить мимо этого потому, что новые характеры уже теснятся в ее воображении, живут в ней и ждут своего выхода на сцену.

Сухаревская переживает свою актерскую молодость, за которой должна наступить еще более требовательная и несговорчивая зрелость. Большое счастье для художника и в зрелости сохранить беспокойство и неугомонность, способность фантазировать и мечтать, ждать и надеяться. Однако, мечты — мечтами, но должна, наконец, прийти к художнику и настоящая удовлетворенность тем, что сделано и сказано в искусстве. Сухаревская хочет получить ее во встрече с живым образом современности, со своей подругой и сверстницей, человеком волнующего душевного богатства и мысли.

1939

## **{****29}** Смешное у Злобина

*«Всякий восторженный смех, — утверждал Гоголь, — достоин стать рядом с высоким лирическим движением; целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха». Комедийный талант Константина Злобина, актера, который последние два десятилетия выступает на сцене Ленинградского театра комедии, может служить одним из подтверждений этой мысли. Смешное в его творчестве действительно не разлучается с «высоким лирическим движением». Оно всегда исполнено трогательной человеческой доброты и при этом не перестает быть в полном смысле слова смешным.*

Первыми его ролями были роли женские. Он играл Дуняшу в «Женитьбе», Липочку в «Свои люди — сочтемся», причем, по его собственному свидетельству, в роли Липочки ему пришлось выступить сильно простуженным, и бедная героиня Островского разговаривала, на удивление зрителям, зверски пропитым басом. Липочка по недомоганию своему хрипела, а зал грохотал от смеха — и от этого Липочка хрипела еще больше. В известном смысле был успех, но совсем не тот, о котором мечтал будущий актер.

Вообще, свою жизнь в театре Константин Злобин начинал совсем не так, как те любимцы случая, которым стоило только вступить на сценические подмостки, как в ногу с ними зашагала слава. На его долю выпало работать в театре суфлером, реквизитором, бутафором, заменять при чрезвычайных обстоятельствах выходных актеров, заниматься для заработка ненавистной ему канцелярской работой, сортировать и подшивать бумаги какого-то учреждения и, в довершение всего, служить «практикантом» на волжских баржах, готовясь стать «водоливом» или чем-то вроде этого. Но об этом Злобин вспоминает {30} с явным смущением. Капитан, как он утверждает, не мог из него получиться ни при каких обстоятельствах.

Художника в немалой степени делает его жизненный опыт. Это одинаково верно по отношению к писателю, композитору, живописцу и актеру. Человек, который ничего не пережил и не перечувствовал, не может стать настоящим художником потому, что ему нечего сказать, нечем поделиться, и все, что он старается говорить и делать в искусстве, он по необходимости говорит и делает с чужого голоса. Штамп и ремесло часто рождаются в искусстве именно эмоциональным, психологическим, гражданским невежеством.

Злобин прожил детство и юность, полные таких непридуманных забот и непроизвольных трудностей, что жаловаться на нехватку жизненного опыта даже в самом начале актерского пути он не мог. Вероятно, именно избыток опыта помог ему выработать в себе своего рода неуязвимость, способность сохранять внешнее спокойствие и невозмутимую выдержку в самых разных обстоятельствах. Кто знает, — я не рискую это утверждать, — может быть, именно поэтому он и стал не просто актером, а комическим актером, редко улыбающимся, сосредоточенно и доверчиво слушающим партнеров, виновато моргающим глазами, то ли в знак согласия, то ли в знак полного несогласия, и, во всяком случае, никогда не позволяющим себе открыто удивляться. Опять-таки вполне может быть, что именно знание жизни и близкое знакомство с ее замысловатыми превратностями раз и навсегда убедили его, что далеко не все из случающегося с нами достойно нашего удивления.

Конечно, человек, который при любых обстоятельствах остается спокойным, не вскипает, не вскакивает с места, не протестует громко, должен навлечь на себя подозрение в равнодушии и показаться толстокожим. Но, странное дело, о героях Злобина этого никак не скажешь. При всей своей невозмутимости, они в высшей степени чувствительны и притом внутри себя живут бурной, отнюдь не равнодушной жизнью. Больше того, — и это тоже может показаться нелогичным, — именно чувствительность ко всему происходящему вокруг них и заставляет их оставаться невозмутимыми, вынуждает к терпению и выдержке. Свойственная им известная созерцательность и присущее им чувство юмора оказались бы лишенными всякой привлекательности, если бы они не были по своему умны и проницательны. Народный гений недаром увековечил Иванушку-дурачка, сделав его одновременно простофилей и мудрецом, весельчаком и философом.

При встречах со Злобиным, как, впрочем, при встречах {31} с любым другим комедийным актером, зрители заранее готовы смеяться и радоваться. С ним и в самом деле никогда не бывает скучно, несмотря на то, что, выходя на сцену, он вовсе не стремится непременно развлекать и веселить и даже как будто вовсе не думает об этом.

Зрители охотно смеются, видя перед собой Злобина, главным образом потому, что между ними и актером мгновенно возникают редкое взаимопонимание и близость, некий тайный уговор сообщников, вместе весело разгадывающих тайны человеческих чудачеств и человеческой необычности. Они смеются не потому, что актер удачно развлекает их, а смеются вместе с ним, радуясь, что он подтверждает всем своим живым и подлинным сценическим существованием их собственные представления о людях и человеческих характерах. Думаю, что в подобном сообщничестве вообще скрыта одна из тайн настоящего комедийного искусства.

Потому-то комедийные актеры и окружены обычно особыми зрительскими симпатиями, и, как уже было сказано, Злобин в этом смысле совсем не исключение. Но, что греха таить, бывает и так, что слишком преданная и великодушная зрительская любовь оказывается губительной для актеров. Они отдают себя во власть коварной комической стихии и становятся ее рабами. Взрывы хохота в зрительном зале превращаются для них в потребность, и притом в потребность, которая, как и всякая другая слишком властная потребность, сама требует жертв. Не всем актерам достает мужества вовремя остановить смех зрительного зала, переломить его настроение и заставить его слушать и думать. Злобину во многих случаях удается добиться подобного перелома. Он знает — добиваться такого перелома нужно во что бы то ни стало.

Его первыми учителями были его партнеры, с которыми он играл в пору скитаний по волжским городам, в коллективах, работавших «на марках». Его школой, и школой не слишком ласковой, были театральные будни, ежевечерний и далеко не всегда возвышенный по своему характеру сценический труд — лихорадочное прошептывание текста из суфлерской будки, или исполнение выходных ролей, или беготня с реквизитом, которого вечно не оказывалось под рукой. Как на грех, исчезали старинные лорнеты, револьверы, чернильницы, гусиные перья, конверты с письмами, и в ответе был он один. В театральный институт, в мастерскую, руководимую Н. В. Петровым, Злобин пришел в 1926 году с далеко не праздничным представлением о театре и творчестве актера, пришел с настоящим трудовым опытом и безо всяких иллюзий — пришел работать. Но все, что {32} он успел узнать раньше, все, чему жизнь его научила в годы, предшествовавшие институту, должно было получить здесь новое применение, стать основой мастерства.

В этом очень помогла Злобину покойная Елена Владимировна Елагина, великолепный педагог, память о котором хранят многие молодые актеры, воспитанные ею и наученные трудиться в искусстве. Трудиться, не усваивая готовые навыки, а приводя в движение собственные внутренние силы, подчиняя суровым требованиям искусства душу и тело. Однажды Елагина пошутила: «Педагог, — сказала она ученикам, — это подстрекатель, который науськивает, чуть подталкивает своих питомцев, а сам остается в стороне. Если есть у молодого актера мускулатура, нервы, энергия, он непременно расшевелится, ну а если нет, то на нет и суда нет».

Злобин расшевелился, и притом быстрее, чем это можно было предполагать.

Пора учения в творческой жизни Злобина оказалась очень короткой, но по счастью не окончилась и с окончательным переходом на профессиональную сцену. Весной 1929 года он стал актером Молодого театра, впоследствии именовавшегося Театром п/р С. Радлова, а еще позже — Театром им. Ленинградского Совета[[1]](#footnote-2). Здесь он встретился с партнерами на долгий период своей профессиональной жизни. Вот уже двенадцатый год он работает с ними и это, разумеется, большое счастье для него, ибо в таком долгом содружестве непременно возникает творческая общность, вырабатываются навыки совместной игры. Отпадает необходимость «приспосабливаться» друг к другу и терять на такое «приспосабливание» внутренние силы. Творчество естественно становится совместным, рождается, как бы сама собой, ответственность друг за друга, за общие удачи и поражения. В этом, вероятно, заключается одна из наиболее притягательных особенностей студийных театров.

Именно здесь Злобин и утвердился в своем неофициальном, но никем не оспариваемом положении комика, однако комика далеко не во всем похожего на тех бесчисленных странствующих и оседлых «комедиантов», которых докучливая театральная молва окружила трогательной, как мне кажется, давно уже утратившей свой смысл легендой. Легендам тоже раньше или позже приходит конец.

Мемуаристы всех эпох едва ли не одними и теми же словами повествуют о комических актерах, которые, сбрасывая с себя после спектакля театральные одежды и стирая грим, непременно {33} оказывались мрачными, угрюмыми и замкнутыми людьми. Ариозо Канио «Смейся, паяц» звучало как своеобразный лейтмотив этой легенды или, если угодно, как манифест этих актеров. Люди, дарившие публике минуты самого беззаботного смеха, сами, как об этом повествовала легенда, втихомолку плакали «над разбитой любовью» или застенчиво таили в сердцах обиду на чужой им и жестокий мир. «Незримые слезы» стали подразумеваться в любых смешных неловкостях и озорных шутках комедийного актера. В таком отношении к смешному в театре как к разновидности грустного было что-то манерное и нарочитое, но сложилось оно не сегодня и, разумеется, не случайно.

Смешное издавна и по веленью самой жизни связано с трагическим. На самых разных этапах человеческой истории оно оказывалось чуть ли не главным, а иногда и единственным средством обличения общественного зла и порока. То, что нельзя было открыто уличить, можно было высмеять, и смех, если можно так выразиться, перестал принадлежать сам себе. Само обращение с ним отражало вынужденную двойственность эмоциональной жизни людей, искусственность или уродливость условий, в которых им приходилось выражать свою действительную сущность. Подразумеваемое под смешным, его иносказательный смысл, стали главенствовать над ним, как будто людям вообще не свойственно в одних случаях огорчаться, а в других радоваться, по одному поводу печалиться, а по другому веселиться.

«В юдоли сей, увы, плач вечно близок смеха», — писал один из остроумнейших пародистов и сатирических поэтов своего времени Василий Львович Пушкин. — «Горьким словом моим посмеюсь» — начертано на гоголевской гробнице. «И при смехе иногда болит сердце и концом радости бывает печаль» — гласит притча. Невеселый многовековой социальный опыт человечества наложил свою печать на смех и на искусство комического актера и предопределил эту их двойственность. Непрерывно возрастающие в нашем театре последних десятилетий требования всеобъемлющего реализма свели фактически на нет специфику комедийного актерского искусства с его каскадными неожиданностями, благодушием и беззаботностью. Стало чуть ли не признаком дурного тона исполнение комедийных ролей без второго, драматического плана и горького привкуса.

Между тем этот горький привкус обязателен далеко не всегда. Истинно смешное в творчестве актера возникает, разумеется, не только при соприкосновении с уродствами жизни, но и в процессе постижения ее красоты, гармонии, естественности. {34} При определенных обстоятельствах осмеяние перестает быть осуждением и становится формой сопереживания. Мы нередко смеемся весело и заразительно над людьми, которых в душе ставим очень высоко. Вдоволь посмеявшись, мы не только не перестаем уважать их, а, наоборот, начинаем ценить еще больше. Из силы разрушительной смех превращается в силу творческую, которая, наряду с тем, что она отвращает нас от нелепостей и уродств жизни, еще и сближает с большими нравственными ценностями. Обо всем этом заставляет задуматься доброе и жизнелюбивое искусство Константина Злобина.

Вот перед нами долговязый, не знающий куда девать себя, как распорядиться руками, какое выражение придать своему лицу, мучительно неловкий злобинский Швейк. Поначалу он вызывает улыбку, — что это за чучело такое перед нами, откуда он взялся? Потом он заставляет смеяться все громче и громче, и чем более смешным становится его поведение, тем сочувственнее мы к нему относимся. Он веселит нас своей неловкостью, и, удивительная вещь, эта неловкость нисколько его не унижает. Он воспринимает каждое обращенное к нему слово с прямолинейностью прямо-таки нелепой, а мы именно в этой прямолинейности угадываем здравый смысл, честность, человеческое достоинство. Все в нем как будто смехотворно — напряженное внимание, с которым он выслушивает ругань по собственному адресу, сосредоточенная серьезность, с которой выполняет самые идиотские распоряжения, — и все-таки этот вполне комический характер отнюдь не настраивает нас на слишком легкомысленный лад.

Смешное в образе, созданном Злобиным, не уступает позиций горькому и драматическому, хотя, казалось бы, причин для этого достаточно. Вокруг «маленького», трогательно наивного и доверчивого человека возникают картины отталкивающей трусости, продажности, мизерного и бесчеловечного цинизма. В мире, потрясенном и вздыбленном войной, люди лишаются равновесия, и в них обнажается худшее и страшнейшее. Они продают и предают, злобствуют, теряют разум и становятся в полном смысле слова волками. Во всем этом чаду и смраде Швейк — единственный, в сущности говоря, остается человеком, повинующимся естественным и разумным человеческим инстинктам. Его непосредственность и невозмутимость в такой степени не согласуются с поведением окружающих его держиморд, доносчиков и кретинов, что кажется будто за этой непосредственностью и невозмутимостью скрывается какой-то далеко рассчитанный умысел.

{35} Но в том-то и дело, что ни о каком умысле не может быть и речи. Швейк все время просто остается самим собой, говорит то, что думает, и поступает так, как хочет. Из одной беды, безропотный и простодушный человек, он попадает в другую, освободившись от опеки одного мерзавца, он тут же становится жертвой другого, но он ни против чего не протестует, ни с чем не спорит, хоть и ни с чем не соглашается. Это непостижимо для окружающих, им невдомек, что за непосредственностью может скрываться чистая совесть, за наивностью нравственная чистота и за простодушием полное отсутствие притворства. В поведении злобинского Швейка нет ни на гран преднамеренности и расчета. Он слушает, оцепенело глядя на говорящего, и боится пропустить слово, но именно потому, что он так при этом внимателен, сосредоточен и добросовестен, ему ничего не стоит попасть в смешное положение. Когда от него требуют, чтобы он «соображал получше», он и в самом деле начинает усиленно «соображать», отрешается ото всего, что происходит вокруг, даже чуть закидывает голову, и каждый раз додумывается не до того, до чего ему следовало бы в собственных интересах додуматься.

Несуразность его поведения вызывает гомерический хохот, его несообразительность заставляет смеяться до упаду, и, как это ни удивительно, продолжают при этом усиливаться наши симпатии к нему, наше доверие к его искренности и честности. Разумеется, Злобин отлично понимает, что «бравого солдата» можно было бы сыграть так, что тот вызывал бы прежде всего сострадание. Его можно было бы сыграть фигурой в полном смысле слова трагической, и с точки зрения внутренней логики образа это было бы вполне оправдано. Но актерская индивидуальность и актерское чутье Злобина подсказывают ему иное решение. Он не хочет и не может играть замысел, идею гашековского образа. Умозрительность вообще чужда ему, и он стремится прежде всего показать самого человека, а не скрытый в нем смысл, удостоверить его своим собственным представлением о нем и тем самым превратить идею в реальность. Тут он, как мне кажется, безусловно прав.

Спектаклю, в котором играет Злобин, уже давно пошел второй десяток лет — срок в нашей театральной жизни немалый. Театр несколько раз возвращался к спектаклю, обострял его внешнюю форму, привлекал к работе над ним графиков-карикатуристов, и в конце концов похождения бравого солдата приобрели на сцене характерные черты современного сатирического ревю, стремительного по своей внешней динамике, вызывающей условности, и по сценическим контрастам. В этой атмосфере {36} возникла, естественно, буйная актерская эксцентриада. Центр тяжести исполнения переносился на пластическую виртуозность и точность мизансцен и на такую исполнительскую выдумку, которая бы легко вписывалась в графический рисунок всего спектакля.

Злобину, вошедшему в спектакль после того, как роль Швейка несколько лет исполнял Николай Вальяно, суждено было привнести в него новые черты — психологическую достоверность, и притом достоверность особого рода. Именно неопровержимая, добытая живой наблюдательностью актера, подлинность поведения Швейка придала неотразимую комическую привлекательность созданному Злобиным характеру. Что, казалось бы, может быть смешного в самой естественности человеческого поведения, в спокойствии или неторопливости, искренности или добросовестности? Решительно ничего! Между тем именно они переданы Злобиным со всей серьезностью и внутренней строгостью. В атмосфере острой и смелой сатирической выдумки восторжествовала самым неожиданным образом живая человеческая правда со всеми ее тонкими, сложными и вовсе не бросающимися в глаза психологическими оттенками.

Злобин доверился этой правде, и в награду правда открыла ему многие заветные тайны истинно комического. Актер не скрыл от зрителей несуразность, нелепость, смехотворность облика человека, наряженного в солдатскую форму, которая ему не по плечу, мешает оставаться самим собой и причиняет бесчисленное множество маленьких, но мучительных неудобств. Он сам всласть посмеялся над несогласованностью его движений, над его беспомощными попытками вытянуть слишком короткие рукава или размять слишком узкий мундир. Но он не дал Швейку возможности демонстрировать все это, а, наоборот, заставил скрывать испытываемые им неудобства от постороннего глаза, и чем больше старался Швейк сделать вид, что все в порядке, тем яростнее хохотали зрители.

Злобин заведомо отказался превращать смешное в трагическое, убежденный, по-видимому, в том, что оно само, не становясь печальным и надрывным, способно объяснять мир, учить и наставлять людей. Глядя на его Швейка, можно было бы вспомнить о многих и прославленных героях мировой литературы, которые вызывали смех именно тем, что оставались естественными в неестественной жизни, не умели лгать, притворяться, приспосабливаться, как не умел этого вольтеровский Гурон, «наивный человек» среди людей не «наивных», умудренных всеми глубокомысленными предрассудками ложно понятой цивилизации.

{37} Простодушная доверчивость естественного человека стала лейтмотивом актерского творчества Злобина. В «Слуге двух хозяев» Карло Гольдони он исполнял роль Труффальдино, и в центре этого характера оказалась не комическая ловкость слуги, сумевшего перехитрить двух господ сразу, а его вдохновенное и всепоглощающее усердие. Знаменитая сцена, в которой бедняге Труффальдино нужно накормить двух хозяев разом, велась Злобиным так, что обман превращался чуть ли не в подвиг, а на притворство ложилась печать истинного вдохновения. Труффальдино стремительно носился из одной кулисы в другую, взволнованный, возбужденный, уверенный в том, что исполняет миссию в такой же степени трудную, в какой и высокую. Он был занят, не оглядывался на зрительный зал ни в прямом, ни в переносном смысле этого слова, не видел перед собой ничего, кроме подноса, на котором возвышались поросята и куропатки, и самый обман, которым, в сущности говоря, были продиктованы и его усердие, и его торопливость, переставал восприниматься как обман.

Комический актер в известной степени подобен рассказчику, умеющему вести повествование с невозмутимым беспристрастием и полным равнодушием к реакции слушателей. Кажется, что такой рассказчик не придает решительно никакого значения своим интонациям, что и самый предмет рассказа слишком хорошо ему известен, чтобы волновать его. Он повествует негромко и нехотя и в конце концов сам исчезает из своего рассказа, исчезает, как будто дальнейшее его и вовсе не касается. Между тем дальнейшее и есть то, из-за чего начат был весь рассказ, и исчезает сам рассказчик только потому, что уже вступили в строй главные герои повествования и вошли в достаточно близкий контакт со слушателями.

Так или почти так поступает Злобин со своими героями. До тех пор пока герои эти остаются в отдалении от зрителей, он остается рядом с ними и помогает им, помогает хотя бы тем, что сам-то он достаточно хорошо знает, как обращаться со зрительным залом. Но когда герои вступают в достаточно близкий контакт со зрителями, он отходит в сторону и предоставляет им полную самостоятельность: живите, мол, дальше так, как вам это положено, я вам мешать не стану. В ролях Швейка, Труффальдино, Первого могильщика из «Гамлета», наконец, в роли старика Лаутина из «Учителя» можно поначалу увидеть самого актера и одновременно тех, кого он создал по образу и подобию своему, и зрителям всегда интересно подобное совмещение. Роль Лаутина в этом отношении особенно примечательна.

{38} Старому колхознику Ивану Лаутину никак не удается понять и объяснить себе самому возвращение сына учителя в деревню. Отцу полагалось бы радоваться этому возвращению, но его мучит мысль, что сын никогда бы не вернулся, если бы не постигшая его в Москве неудача. Неудачу придумал он сам, потому что предположить, что сын добровольно, по собственному влечению, отказался от преимуществ городской жизни, было бы нелепостью. Конечно, недоразумение могло бы быстро разъясниться, если бы этому не воспротивился автор пьесы С. Герасимов. Он-то менее всего был заинтересован в том, чтобы придуманный им конфликт исчерпался уже при первой встрече отца с сыном. Иван Лаутин держится за свое заблуждение изо всех сил и не перестает в пьесе сокрушаться по поводу подозреваемой мнимой неудачи сына. Печально покачивает он головой, мучается и повторяет про себя с горечью и обидой: «Не достиг! Именно не достиг!»

Трудно, конечно, объяснить упрямую стариковскую позицию косностью и ложными предубеждениями, отсталостью и приверженностью предрассудкам, согласно которым в деревне соглашаются жить только те из молодых, которым не удалось устроиться в городе. Искусственность подобной ситуации, если ее представить себе умозрительно, обнаружилась бы немедленно, не говоря уж о том, что сам Иван Лаутин при таком объяснении предстает нам личностью крайне незначительной и, как у нас любят говорить, нетипичной. Вполне возможно, что, основываясь на этих предпосылках, Злобину и удалось бы сделать незадачливого старика достаточно смешным, но что из того?

Верный своему стремлению к комизму, одухотворенному правдой, и притом не частной, а большой правдой жизни, актер пошел по другому пути.

Он прибегнул к доказательству «от противного», к допуску, который в очень малой степени вытекал из прямого авторского текста. Как бы заглянув ненароком в душу Ивана Лаутина, он разглядел в ней вместо показного, в сущности, недовольства возвращением сына-неудачника в родную деревню — затаенную, нежную и гордую отцовскую любовь. То и дело отец приглядывался к сыну, начинал любоваться им и, любуясь, сам становился выше ростом, хорошел. Но не в правилах таких людей, как старый Лаутин, любовь свою демонстрировать, держаться нараспашку. Ему должно было показаться — и тут как раз можно его понять, — что слишком сильное отцовское чувство, да еще доступное общему обозрению, может легко обернуться слабостью, а это с его точки зрения страшнее всего. Вот и придумал {39} он наивную, но спасительную игру, прикрывающую его живые отцовские чувства, вот и ходит он степенный, рассерженный на сына и вызывающий степенностью и рассерженностью своей сочувственный зрительский смех, и всем видно, как прячет он от окружающих ласковую свою доброту.

Комическое и смешное и тут остались главным в искусстве Константина Злобина. Создавая после целого ряда классических персонажей или персонажей, внешне мало причастных к нашей жизни, характер человека, живущего среди нас и вместе с нами, Злобин ничуть не изменился, не стал другим актером. Ведь иные комедийные актеры поступают именно так. Приобщаясь к реальной психологической правде, обусловленной закономерностями нашей сегодняшней жизни, они меняются у нас на глазах, начинают за три версты обходить в своих героях смешное, нелепое, неожиданное, как будто это смешное и неожиданное способно бросить тень на нашу действительность и принизить наших современников. Злобин далек от такой наивности. Он стремится к тому, чтобы мы весело смеялись при его посредничестве над смешным в людях и, смеясь, всерьез размышляли над ними, узнавали их до конца.

1940

## **{****40}** Об Эрасте Гарине

*Вспоминая Эраста Гарина в его ранних ролях, его Ваничку из «Смерти Тарелкина», Павла Гулячкина из «Мандата», Хлестакова или Чацкого, я вижу перед собой застывшее в вечном недоумении лицо и глаза, испуганные и остановившиеся глаза человека, который смотрит на вас из какого-то другого, незнакомого вам мира. В его меланхолической отрешенности и смешном способе произносить слова в нос и всегда вопросительно, даже тогда, когда в них и не содержится никакого вопроса, было одновременно что-то дурашливое и возвышенное, не характерное ни для кого и характерное для всех. Потому-то в спектаклях Мейерхольда он и мог быть сегодня Хлестаковым, а завтра Чацким. С тех пор прошло много лет, ми успели на их протяжении узнать его как талантливого режиссера и создателя целой галереи кинематографических образов, среди которых такое важное место занимают многоликие короли из сказок Евгения Шварца, вероломные, добрые, нелепые, ничтожные и самовлюбленные. Сегодня представление о нем точно укладывается в его имя — Эраст Гарин. Но вот что писалось о нем почти тридцать лет назад.*

Еще в годы гражданской войны Эраст Гарин был участником и организатором красноармейских самодеятельных театров, выступал в живых газетах, инсценировках, водевилях, комических операх. В далекие эти времена ему пришлось изображать Болтая в княжнинском «Сбитенщике», Криспина в «Игре интересов» Хасинте Бенавенте, Барона в «На дне» М. Горького. Выступать приходилось на доморощенных, наспех сколоченных сценах, перед порой невзыскательной, но неизменно взволнованной аудиторией, в пьесах иногда очень далеких от {41} живой современности, а иногда столь же далеких от подлинного искусства.

Сумбурный, невразумительный репертуар, в котором было всего понемногу, неопределенность творческих желаний и, наконец, свирепая страсть немедленной и окончательной расправы с так называемым «старым театром» — нисколько не помогали естественному творческому формированию актера. Говорят, что воспитание — это сознательный подбор влияний. В своей актерской юности Гарин подвергался любым и в том числе самым случайным влияниям, настолько порой различным и противоречивым, что сохранить в результате целостное представление об искусстве и его предназначении было очень трудно.

В 1921 году Гарин попал в школу Театра им. Вс. Мейерхольда — с этих пор и началась его настоящая актерская биография. Впоследствии он уходил из театра и возвращался в него, разрывал с учителем и мирился с ним, но на его репутацию «мейерхольдовца» с головы до пят эти ссоры и разрывы существенного влияния не оказывали. Его раз и навсегда зачислили в актеры «режиссерского», «эстетского» театра и долгие годы он проходил по ведомству «формалистов». Понадобилось немало времени для того, чтобы эта странная, в сущности, репутация была пересмотрена.

Репутация была действительно странной, и по многим причинам. Легко представить себе режиссера-формалиста, с презрением проходящего мимо действующих в пьесе людей, пытающегося ставить на их место некие придуманные им самим характеры и бесцеремонно проталкивающегося вперед к зрителям, подавая свои домыслы и изобретения как основу основ театрального искусства. Режиссерский формализм чаще всего начинается там, где кончается человек с его живой душой и неповторимой подлинностью, со всей реальностью его связей с окружающим миром. Однако приверженность форме, точной, яркой и острой, сама по себе еще не сделала ни одного режиссера формалистом.

Просто, точно так же, вообразить композитора-формалиста, который «не слышит» жизни, не умеет или не хочет ее слушать и вместо того чтобы «поверять» — подменяет гармонию алгеброй. Равнодушие к жизни и равнодушие к людям чаще всего рождают формалистическое мышление в искусстве — с этим как будто трудно не согласиться. Но вот формалистом считали актера Гарина, и на том только основании, что ему всегда приходилось выполнять очень сложные формальные задания режиссера и, разумеется, еще потому, что он сам, в силу присущей ему артистической индивидуальности, считал своим {42} первейшим актерским долгом находить наиболее яркое и законченное пластическое выражение сложившимся в нем представлениям об изображаемых людях.

Он всегда, даже решая эти сложные пластические задачи, жил на сцене, и притом жил по сложным внутренним законам своей творческой индивидуальности. Ему можно было бы приписать не столько формализм, сколько особого рода актерский эгоцентризм, — он не сыграл еще ни одной роли, в которой ему пришлось бы сознательно и энергично отрешаться от самого себя. Это при том, что на сцене Театра им. Мейерхольда он играл роли, в которых не было даже самого отдаленного сходства — внутреннего или внешнего.

Характерный для него задумчивый и отрешенный взгляд становился взглядом, в котором легко читались лицемерие, низость, ловкий наигрыш — и нам представал мерзко извивающийся перед своей тетенькой Буланов; он мог быть также взглядом, полным тоски и обиды, горького недоумения и скрытой решимости, и это был взгляд Александра Андреича Чацкого, ничем не похожего на всех других Чацких мира. О гаринском Чацком воистину можно было бы сказать словами Байрона, поставленными Лермонтовым эпиграфом к «Странному человеку»: «… Сумасшествие мудрых гораздо глубже, и меланхолический взор — страшный дар, он не что иное, как телескопическое прозрение истины»… Одинокий, растерянный и совсем не по традиционному трагический Чацкий мейерхольдовского спектакля возвращался из своих странствий в буквальном смысле слова «алеутом». Завернутый в тяжелую и необъятную шубу, в неуклюжей шапке с растопыренным, взбунтовавшимся мехом, он уже при первой встрече с Софьей выглядел обманутым и не ожидающим от наконец-то состоявшегося свидания ничего хорошего. Это никак не соответствовало ни грибоедовскому, ни мейерхольдовскому замыслу, но Гарин не мог иначе.

Хлестаков был сыгран им раньше Чацкого. Критика, и та, что приняла «Ревизора» безоговорочно, и та, что столь же безоговорочно отвергла его, сошлась в оценке работы Гарина, отметила ее поразительную законченность и глубину. Марионеточный, словно сделанный из папье-маше, сомнамбулический Хлестаков Гарина не ходил, а плавал по сцене; украшенный нелепо болтающимся на груди бубликом, он прямо-таки блистал в чужих нарядах, в экстазе и полузабытьи нес свою хвастливую чепуху, противно рыгал, распинаясь о «цветах удовольствия», смотрел вокруг невидящими глазами, и по всему было видно, что он просто ошарашен своим загадочным жизненным успехом и сопротивляться этому успеху, сохранять душевное {43} равновесие не в силах. Неведомые силы ниспослали ему всеобщее поклонение, люди вокруг преобразились и притом «приятнейшим образом», и он предоставил им делать с ним все, что угодно.

С восторгом убедился он, что его, может быть впервые в жизни, слушают, воспринимают всерьез, ловят каждое его движение, и от одного этого в нем пробуждается художник, творящий в полусне собственное величие. Он уже не говорит, а почти поет или, наоборот, загадочно шепчет, приглушает собственную речь, чтобы не разбудить себя и не прервать сладостное сновидение. Он становится поэтом, и предмет его поэзии — он сам; он вдохновенно перевоплощается в образ, созданный ошалевшими от страха чиновниками, импровизирует, словно в трансе, и превращается, наконец, в то, чем он и является на самом деле, в некий мираж, оптический обман, мнимость.

… От множества самых прихотливых случайностей может зависеть профессиональная судьба актера. Он может родиться со всеми внутренними данными для сценического творчества и безо всяких внешних данных для него. Он может мечтать о воплощении цельного и светлого характера, располагать для этого всеми необходимыми внутренними силами, но осуществлению его мечты помешает его собственный слишком глухой голос, его собственная, слишком неуверенная и неловкая манера держаться, все его внешнее обличье. И режиссеры не доверят ему роли, о которой он мечтал, и станут ему доказывать, что ему следует играть совсем других людей, не светлых, а мрачных, не цельных, а изломанных жизнью. Легко угадать прямое и видимое предназначение актера, но куда как труднее поверить в его внутренние данные, не совпадающие с его внешним обликом.

В работе Гарина над образом Хлестакова совпали не только замысел режиссера с творческим мышлением и сценической поэтикой актера. Совпали в такой же степени внешний облик Гарина и предложенная режиссером трактовка роли. Такого рода совпадения отнюдь не часты, и чем старше становился Эраст Гарин как актер, тем труднее укладывались его актерские желания и замыслы в ограниченные, казалось бы, пределы его актерских «данных». Я беру это слово «данные» в кавычки потому, что мы далеко не всегда достаточно ясно представляем себе, что оно означает. Я не хочу преувеличивать, но мне кажется — вся без остатка жизнь актера в театре в том и заключается, чтобы сделать эти «данные» подлинным, а не приблизительным достоянием своих героев. Актерская жизнь {44} Гарина могла бы в этом смысле служить добрым примером. Уже многого достигнув в своем искусстве, он продолжает в нем дебютировать, заново открывать себя зрителям и себе самому.

Но открывать себя заново — для него вовсе не означает совершать удивительные метаморфозы или во что бы то ни стало вступать на путь, по которому он еще никогда не шел. Гарин ставит перед собой задачу более трудную и, вероятно, более дальновидную. Он хочет двигаться по тому пути, по которому направился в тревожное актерское странствие смолоду, но идти по нему дальше и дальше, не останавливаясь и не страшась естественных преград. Он хочет доказать во что бы то ни стало, что и этот, избранный им путь, шаг за шагом приближает его к своей, в нем самом живущей и принявшей его индивидуальный облик, человеческой правде. Правда эта бесконечно многообразна, и что поделаешь, если в нем она приняла именно такие очертания, именно такое пластическое и интонационное своеобразие, от которых не уйти никаким внешним перевоплощением.

Само перевоплощение он тоже представляет себе по-своему и меньше всего стремится стать неузнаваемым, ибо знает, что все равно останется в любой роли Гариным. Но когда об актере говорят, что он всегда один и тот же, это может в равной степени звучать и как похвала, и как осуждение. Все дело в том, как сочетаются и как взаимодействуют эти неизменные и самой природой отпущенные актеру индивидуальные особенности его темперамента, манеры произносить слова и двигаться — с самым несхожим жизненным материалом, с которым сталкивает актера его ненасытная профессия. Сегодня он играет человека значительного и сложного, завтра пошляка и пустомелю, в одном спектакле он труслив и хитер, в другом полон спокойного и лишенного всякой позы достоинства, — в биографии Гарина именно так оно и бывало, — и всякий раз его личное, ему одному присущее, обретало новый смысл, получало новое внутреннее оправдание.

Стремясь к расширению своего актерского диапазона, Гарин основывался на убеждении в том, что диапазон актера определяется не его способностью по-разному выглядеть или по-разному вести себя, а его внутренней готовностью проживать разные жизни, стремиться к разным целям и, более всего, по-разному видеть мир. Его небрежно цедящий слова, воспитанный на традиционном матросском кураже «Жан Вальжан» из «Последнего решительного» или диверсант Волков из фильма «На границе», отталкивающее смешение страха и злобы, душевной {45} бездомности и цинизма, адъютант Каблуков из «Поручика Киже» или поручик Ромашов из «Поединка», печальный и удивленный, оказавшись рядом друг с другом сразу же обнаружили бы свое загадочное, но бесспорное психологическое родство. Но, наперекор этому родству, удивительно разную жизнь заставил их прожить в спектаклях и картинах именно Гарин — не только авторы фильмов или пьес, но и сам актер.

Много сомнений и нареканий вызвала «Женитьба», фильм, в котором Гарин выступил как режиссер и исполнитель роли Подколесина. Была у этой работы одна коварная особенность — на ней лежала слишком явственная печать авторских, режиссерских и актерских намерений. Гарину нужно было во что бы то ни стало найти свое собственное объяснение подколесинской странности, добраться до, так сказать, не названной Гоголем истинной причины страха Подколесина перед женитьбой. Нерешительность и душевная вялость, флегматическая созерцательность и просто медлительность Подколесина были, с его точки зрения, слишком на поверхности этого едва ли не самого поразительного во всей русской и мировой комедиографии характера. Объяснение нужно было искать глубже — ради того, чтобы показать только это, считал Гарин, Гоголь не стал бы писать свою комедию.

И Гарин пытается проникнуть во внутренний мир своего героя. Он создает образ человека, погруженного в нирвану сладостных чувственных иллюзий, живущего в мире, который уже в силу одной только своей нереальности, принадлежит ему безраздельно. То, чего нет на самом деле, завоевать, надо думать, легче всего, и гаринский Подколесин избалован подобными завоеваниями. Одним из символов этой столь неожиданно обернувшейся подколесинщины становятся в картине возникающая в первых ее кадрах статуэтка обнаженной женщины, окутанная клубами табачного дыма, и сонный, наркотический взгляд Подколесина, устремленный на эту статуэтку. Хочешь не хочешь, но Подколесину приходилось то и дело отвлекаться от нее: то со Степаном надо объясняться, то с Феклой или Кочкаревым, и всякий раз реальная жизнь вызывала у него новые подозрения, ставила перед ним вопросы, на которые надо было непременно отвечать, а что отвечать, он не знал, заставляла принимать какие-то решения, а решать ему мучительно не хотелось, и только картины, рисуемые ему его собственным воображением, решительно ничего от него не требовали.

Сам, быть может, того не заметив, Гарин отвлекся от Гоголя в сторону и создал в параллель гоголевскому своего собственного Подколесина, в гораздо большей степени плод {46} истолковательской догадки нежели проникновения в реальную сущность характера. В лучшем случае можно было бы сказать, что Гарин договаривал за Гоголя то, чего сам Гоголь не хотел сказать прямо, а в худшем — выдвигал вместо объяснений, найденных Гоголем в самой жизни, объяснения, самолично сконструированные умозрительным путем. Конечно, неожиданная и свободная гипотеза, выдвигаемая в отношении классического героя, всегда заманчива, но зато всегда опасна. Чаще всего ее легко опровергает реальная сущность этого героя. Любая предвзятая логическая схема парализует внутреннее движение характера, омертвляет его и в конечном результате оборачивается против ее изобретателя.

В конце концов, Гарину должно было стать ясно, что не внешняя слаженность сконструированной им психологической схемы, подобной той, к которой был приспособлен Подколесин, а логика самой жизни, логика сложная, в чем-то всегда неожиданная, а в чем-то естественная и понятная каждому, только и может уберечь актера от самоповторений и внутреннего застоя. Со всей очевидностью назрела в его актерском сознании потребность во встрече со своим современником, человеком, характер которого обусловлен, и притом естественно и всесторонне обусловлен общественными, нравственными, психологическими закономерностями нашей сегодняшней жизни. Пришло время начать главные поиски не внутри себя, а вокруг.

Такая встреча состоялась при исполнении Гариным роли доктора Калюжного в пьесе Юрия Германа «Сын народа», поставленной на сцене Ленинградского театра комедии. Едва ли не впервые ему предстояло сыграть роль человека цельного, ясного, здорового, активно и целеустремленно творящего жизнь, а не старающегося мучительно приспособиться к ней и согласовать с ее законами собственную необычность. Правда, и доктор Калюжный оказался индивидуальностью нелегкой, хотя бы по производимому им внешнему впечатлению. Замкнутый и неприветливый, он делает свое дело, нимало не заботясь о производимом им впечатлении и меньше всего думая о том, как он выглядит в глазах окружающих. Настоящий подвижник, он, как большинство подвижников, поглощен целью своих усилий, а не самими усилиями. Общение с такими людьми — дело трудное, а понимание их требует тонкости и душевной грамотности.

Яркое изображение подобных людей испокон века считалось противопоказанным театру, предпочитавшему в дочеховские времена видимое — предполагаемому и способное быть выраженным внешне — тому, о чем можно только догадываться. «Все стоическое, — писал в своем знаменитом “Лаокооне” Лессинг, — {47} не сценично, и наше сочувствие всегда соразмерно тому страданию, какое мы видим у интересующего нас существа. Если оно переносит свои страдания благородно, то величие его возбуждает в нашей душе удивление; но удивление есть чувство холодное, бездейственность которого уничтожает всякое другое, более теплое чувство и исключает всякое иное, более живое представление». Нашему современному советскому театру суждено было вступить в открытый спор с этой программной формулой буржуазной драмы.

Отрицая право и способность актера играть преодоленное страдание или скрытое, утаиваемое — то ли из гордости, то ли по душевному целомудрию — чувство, полагая открытые страсти единственным актерским оружием, способным побеждать, Лессинг преграждает театру доступ в сферу, которая после Чехова стала едва ли не главной в искусстве. Весь опыт русского советского актерского творчества противится этой мысли Лессинга и убеждает, что истинное потрясение зрительного зала способны вызывать и героическое преодоление страдания, и умение молчать, сдерживаться, уходить в себя. С тех пор как в нашу литературу и на сценические подмостки пришел Павка Корчагин со своим беспримерным стоицизмом и душевным мужеством, — это стало особенно ясно.

И то, что стоическое в полном смысле слова сценично, и то, что не только открытые проявления страстей и видимое, очевидное страдание способны волновать, а не удивлять зрителей, убедительнейшим образом показал Эраст Гарин, исполняя роль доктора Калюжного. Гаринский Калюжный оказался по самой сути своей героем полемическим. Всем своим существом, всей своей достоверностью он доказал, что наши наиболее выдающиеся современники, со всем их интеллектуальным богатством, талантом человечности и высокой гражданской самоотверженностью, не укладываются и не могут уложиться в любой сценический трафарет, в любую заранее приготовленную для них сценическую форму, что нечего им делать с приклеиваемой к их лицам дежурной улыбкой или гримасой серьезности, с навязываемой им громкой и суровой речью и тяжеловесной значительностью.

Типическое вовсе не означает однотипное, и неповторимая человеческая индивидуальность ничего не теряет от того, что в ней живут и утверждаются некие общие для целого поколения черты и особенности. В Калюжном, том, которого показал нам Гарин, собственное и почерпнутое нашими современниками в жизни неразделимы прежде всего потому, что Калюжный человек цельный, ничего в себе самом не наигрывающий и, как {48} уже было сказано, совершенно лишенный способности видеть себя со стороны. Считайте это рассеянностью или безмерной погруженностью в себя и свое призвание или назовите просто скромностью, ему самому нет до этого никакого дела. Называйте, в конце концов, как хотите.

Но погруженный в себя человек действительно перестает сознательно приспосабливаться к окружающей жизни и превращается в чудака. Он забывает о том, что уже давно окружен предметами определенной формы и размера, и то и дело наталкивается на них, использует вещи не по назначению, и со стороны все это выглядит довольно смешно, особенно если никаких других поводов посмеяться у присутствующих нет. С точки зрения прямой и примитивной сценической выгоды чудаки подобного рода совершенно незаменимы на сцене. Вероятно, именно этому обязан своим возникновением в театре штамп чудаковатого ученого, который чем знаменитее по мысли автора, тем более невероятные и веселые коленца откалывает на виду у всех. Призрак подобного чудака, вероятно, являлся и Гарину в период работы над ролью Калюжного, но дружбы с этим призраком он не завел.

Калюжный делает одну за другой экспериментальные операции на собаках, и долгое время у него ничего не получается. Мучительнейшие, полные напряжения, упорства и настойчивости дни уходят один за другим, а толку никакого. В одной из сцен спектакля, после того как очередной опыт оказался неудачным, Гарин — Калюжный появляется на террасе своего домика и унылым, пустым, искусственным голосом объявляет: «Можете меня поздравить — у меня опять ничего не вышло». И нет в этом ни капли наигранной веселости, рисовки или показного спокойствия. Он произносит эти слова совершенно так, как чувствует — усталый, издерганный человек, у которого уже почти нет сил сопротивляться преследующим его неудачам и который хорошо знает, что не сопротивляться — нельзя.

Когда в другой сцене, в сцене заседания райкома партии, он объясняет присутствующим цель и смысл своих опытов, он ни в формулировках, ни в тоне, которым они произносятся, не обнаруживает никакой уверенности. Но зато когда у него спрашивают, считает ли он нужным оперировать слепого учителя Пархоменко, он тем же тоном, но ни минуты не колеблясь, отвечает, что — да, считает нужным. И это «да», выговоренное без паузы, что называется, с ходу, поначалу вызывает подозрение — нет ли за этой поспешностью желания преодолеть собственные сомнения? — но подозрение это сразу же рассеивается. Именно потому, что он ничего не предпринимает для того, {49} чтобы их рассеять, его готовность сделать Пархоменко операцию начинает казаться и вполне естественной и столь же основательной.

И вот — операция Пархоменко сделана. Гарин — Калюжный сидит против своего забинтованного и переживающего невыносимо трудные минуты ожидания друга и пристально, напряженно смотрит на него, как бы стараясь еще до того, как будет снята повязка, разглядеть результаты рискованной операции. Не переставая смотреть на Пархоменко, боясь пошевелиться, чтобы ненароком не выдать своего волнения, он после большой паузы предлагает ему «попробовать» (нечего сказать, хороша «проба!») снять повязку и посмотреть, «что получилось» (уж очень не соответствует это небрежное и с юморком произнесенное «что получилось» смыслу вопроса). В голосе Калюжного — Гарина начинают звучать ноты явно неискреннего спокойствия — подумаешь, есть-де о чем говорить. Старательно и наивно разыгранное спокойствие выдает неумелую, застенчивую доброту Калюжного, доброту, которая никогда не старалась и не умела выглядеть добротой и на которую можно поэтому положиться до конца.

Повязку он снимает очень осторожно, движения его ласковы и почти нежны, виток за витком раскручивает он бинт, чуть прижимая к себе голову Пархоменко и не произнося больше ни слова. Сняв повязку, он отходит в сторону и отворачивается, и в эту самую минуту наступает во всей атмосфере сцены резкий ритмический и психологический перелом. Пархоменко поднимается и начинает, широко открыв глаза, опьяненный вернувшимся к нему зрением, торопливо и восторженно всматриваться в каждый предмет, в человеческие лица, стремительно бегать по больнице, спотыкаясь, протягивая по недавней привычке слепца руки вперед, задыхаясь от радости, от ощущений, от красок.

В театре так бывает довольно часто. Поведение одного действующего лица вызывает своеобразную цепную реакцию, внутреннее потрясение, испытываемое одним персонажем, внешне проявляется только в поведении другого. Нечто подобное происходит и здесь. По тому, что происходит с Пархоменко, можно представить себе состояние исцелившего его врача. Между тем сам Калюжный не участвует в том шумном празднике, который переживает Пархоменко, а вместе с ним старый фельдшер Колечко, санитарка Фрося, юный Тимофеич. Он сидит спиной к зрителям, держась за голову, молчаливый и погруженный в себя, словно вовсе не причастный к бурной радости Пархоменко, — человек, которому нужно тут же, немедленно, отдохнуть {50} от слишком большого напряжения и бесконечно долгих усилий мысли. Вот он и отдыхает, и ни до чего, кажется, нет ему сейчас дела, ничто не может его больше волновать в эту минуту, сидит, как будто не участвуя во всем происходящем, а на самом деле господствуя на сцене.

Таким он и уходит из спектакля, когда, приветствуемый научными светилами, осторожно спускается по ступенькам, неловко и испуганно озирается по сторонам — не улыбающийся, почти сумрачный — ученый, боец, человек, отдавший себя людям. Рядом с ним, этим новым гаринским героем идет навстречу зрительному залу и сам Гарин, искатель и гуманист, нашедший, наконец, самого близкого, самого дорогого своего друга.

1940

## **{****51}** Так начинался Толубеев

*Бесспорность далеко не всегда хороша в искусстве. В иных случаях она достигается осторожностью и умеренностью, а то и ординарностью творческого мышления художника, самолично закрывшего себе путь к неведомому. Бесспорность того, что делал и делает в театре Толубеев, — иного рода. Сама природа одарила его таким могучим и властным чувством правды, благодаря которому самые смелые и неожиданные прозрения актера кажутся естественными и неизбежными. Сегодня толубеевский Вожак из «Оптимистической трагедии», Бубнов из «На дне», Вилли Ломен из «Смерти коммивояжера» по праву признаются классическими созданиями советского актерского искусства, отмеченными печатью высокого академизма. Между тем актер пришел к ним путем долгим и, главное, своим собственным. Наслаждаясь его сегодняшним совершенным искусством, есть смысл оглянуться на пройденный им путь.*

Неодолимая внутренняя потребность стать актером привела его на приемные испытания в Институт сценических искусств. Он вышел неловкой, неуверенной и уже тогда немного грузной походкой на сцену, но держался на ней так, словно ничего особенного не происходит, как будто уже много раз доводилось ему бывать на сценических подмостках и жить на них жизнью мастера.

Экзаменаторам, должно быть, понравился низкий, грудной и удивительно убежденный по самому своему звучанию голос экзаменующегося, и они слушали его очень внимательно. Он читал какую-то басню, в которой, кроме звонких каламбуров и щегольских рифм, ничего не было, но читал так просто, и с такой грациозной непринужденностью, и с такой наивной верой в произносимые им слова, что даже члены комиссии, которым по должности положено сохранять невозмутимость, не могли {52} скрыть испытываемого ими удовольствия. После окончания басни Толубееву, согласно существующему экзаменационному ритуалу, предложили тему для импровизации. Строго глядя на него, экзаменаторы сказали: «Вы находитесь в помещении, в котором начинается пожар. Дым уже заполняет комнату, вам жарко, вам очень страшно и нечем дышать, вы не знаете, как выбраться. Начинайте!»

Толубеев думал совсем недолго. Очень искренно и очень смешно, как всегда бывает смешон человек, когда перед ним возникают только ему одному видимые препятствия, заметался он по сцене, стал спотыкаться о воображаемую мебель, задыхаться от горького, но тоже воображаемого дыма. Обстановка пожара вспыхнула как сам пожар в его сознании, фантазия Толубеева с удивительной быстротой создала многочисленные ее подробности, каждая из которых удостоверяла действительность его сценического поведения. Он ничего не придумывал, а только восстанавливал реальную обстановку, в которой оказался по воле экзаменаторов, по-хозяйски обзаводился всем необходимым, чтобы прожить несколько страшных минут так, как надо было их прожить.

В этот момент он уже был не только юношей, поступавшим в высшее учебное заведение, но и будущим Толубеевым, мастером правды. Мечтая стать актером, он думал не о роли Гамлета, в которой будет потрясать зрителей, — увы, именно об этом чаще всего думают многие молодые люди, решившие посвятить себя театру, прежде чем реально соприкоснуться со сценой, — он думал о том, как завоюет право делиться с людьми собственным знанием жизни. В опубликованных в «Ежегоднике МХАТа» черновиках К. С. Станиславского есть такое в высшей степени тонкое наблюдение: «Самые большие требования к режиссерам и к начальствующим лицам предъявляют те из молодежи, которые меньше всех умеют и знают. Они хотят работать с самыми лучшими и не прощают тем, кто не может проделать с ними чудес»… К чести Толубеева надо сказать, что он не принадлежал в числу полугениальных новичков, которые считают, что их обманывают, если учителям не удается сразу же сделать из них первоклассных актеров. Даже по этому ученическому его выходу видно было, что больше всего он рассчитывает на самого себя и собственную внутреннюю убежденность.

Когда импровизация закончилась, в зрительном зале раздались первые аплодисменты — первые аплодисменты учителей, которые он услышал по своему адресу. Они не были великодушным авансом, который выдается как бы в счет будущих успехов. В известном смысле Толубеев уже тогда, на {53} вступительном экзамене казался сложившейся художественной индивидуальностью. Актерские биографии — не внешними своими чертами, а по существу, по духу, по сущности — очень различны; здесь нет правил и законов. Одни актеры растут медленно, но зато очень последовательно, от года к году, от спектакля к спектаклю, от роли к роли. Зрелость к ним приходит только вместе с первым серебром на висках. Другие, напротив, развиваются неожиданно, показывая себя во весь рост иной раз тогда, когда от них меньше всего этого ждут. Наконец, третьи — и Толубеев принадлежит к их числу — столь щедро наделены природой, что процесс их профессионального совершенствования и роста их мастерства не ощущается и никогда не может ощущаться так ясно, чтобы его можно было точно проследить во времени.

Толубеев начал свою актерскую жизнь, как бы минуя пору робкого ученичества и поисков вслепую. Я не преувеличу, если скажу, что уже тогда, по толубеевским экзаменационным этюдам можно было представить себе, с каким успехом он сыграет те или иные роли; и многие из этих ролей он впоследствии действительно сыграл. Его актерское будущее было заложено как бы в нем самом. В нем самом, к моменту его поступления в институт, уже жили его будущие герои с их басовитым спокойным юмором, душевной энергией, мудростью, веселой степенностью, сердечностью или озорством.

Известно, что память актера — это запас красок, жизненных подробностей, характерных интонаций и жестов, всего того, что может доставить ему художественная наблюдательность. Но сами по себе наблюдательность и память — это еще не все. Мало уметь наблюдать и наблюдения свои помнить, надо еще находить их «под рукой» и связывать с воплощаемым характером. В Толубееве, даже в самую раннюю пору его жизни, это чувство было развито необыкновенно сильно. Как-то пришлось ему в одной очень слабой пьесе играть роль рабочего-бетонщика, роль из числа тех, о которых говорят — «никакая». Ничего в бетонщике не было примечательного, кроме профессии и нескольких искусственно приданных ему «характерных» черточек. Были только «черточки», а характера не было.

Незадолго до того как Толубеев получил эту роль, ему пришлось участвовать в поездке с актерской бригадой на Дальний Восток. В поезде он имел возможность день за днем наблюдать проводника вагона — беспричинно шумного человека, находчивого и одаренного веселым, живым воображением. Проводник рассказывал своим молодым пассажирам разные небылицы, рассказывал с азартом и, независимо от того, была ли это {54} правда или выдумка, вкладывал в рассказы душу. Слушая проводника, Толубеев и сам не заметил, как стал отождествлять его со своим бетонщиком. Рассказывая и увлекаясь собственным рассказом, проводник не переставал все-таки следить за слушателями, обращался то к одному, то к другому и простодушно радовался наималейшей реакции каждого. В конце концов, сам того не подозревая, он объяснил Толубееву, каков его будущий герой, и бетонщик в самом деле стал как две капли воды похож на проводника.

Но справедливо говорил Шиллер: «художником и поэтом никогда не делает предмет изображения». К актеру, воплощающему в своей роли характер неизвестного человека только потому, что характер этот показался ему забавным, эта мысль относится в полной мере. Все дело в том, что и характер показался актеру интересным потому, что именно его и искал актер, — настоящий художник всегда находит вокруг себя и рядом с собой как раз то, что хочет найти.

Прежде, чем стать студентом Театрального института, Толубеев три года учился в музыкальном техникуме и после техникума работал в театре профессиональным оркестрантом. Он сидел сгорбившись в оркестровой яме, и голоса актеров доносились до него как бы издалека. Несмотря на это, каждое слово, произнесенное на сцене, отпечатывалось в его сознании, мысленно проверялось и повторялось им: он произносил его про себя, чтобы убедиться в том, что оно сказано верно или неверно, что его нельзя или можно было сказать иначе. Оставаясь профессиональным музыкантом, он уже думал, как актер, тренировал свой не музыкальный, а актерский слух, не музыкальную, а интонационную память. Сидел неподвижно и примеривал при этом разные походки, сбегал по ступенькам, кружился в танце и расшаркивался, прихрамывал или маршировал.

Помнится, в старом учебнике сценического искусства, «составленном», как писалось в давние времена, Николаем Сведенцовым, говорилось, что «в профессии актера играют большую роль физические средства: голос, рост, наружность». Следуя этому ветхому диктату, можно было бы сказать, что у Толубеева были все основания для сделанного им выбора — полнозвучный и глубокий голос великолепного тембра, прирожденное умение держать себя с тем небрежным и естественным достоинством, которое иным актерам дается так трудно. Но Толубеев никогда не увлекался собственными данными, не придавал им самодовлеющего значения. В поисках своей роли он меньше всего исходил из этих данных. Иногда ему приходилось играть {55} роли столь несхожие, что можно было подумать будто его диапазон действительно безграничен. На самом деле это не так — обозначился и у него круг актерских интересов, но никогда эти интересы не определялись внешними сценическими соблазнами. Его влекло к людям, будившим его *внутреннюю* любознательность.

С Толубеевым произошло, в сущности, то, что происходит со многими людьми, наблюдательность которых развита до степени таланта. Они воспроизводят перед нами черты самых разных людей, ничего не меняя ни в своем голосе, ни в своем лице. Их искусство не имеет ничего общего со способностью к передразниванию и подражанию. Его следовало бы скорее назвать искусством угадывать человека и притом угадывать не столько внешнюю, сколько внутреннюю повадку, манеру держать себя, не столько характер его речи, сколько особенность его мышления. Достигается при этом и поразительное внешнее сходство, но оно полностью основано на сходстве внутреннем.

К такого рода редким и чудодейственным дарованиям принадлежит, разумеется, и дарование Ираклия Андроникова. Его творчество, а речь должна идти именно о творчестве, необычно уже одним тем, что все созданные им образы в подавляющем большинстве — реально существующие или существовавшие люди. Андроников, так сказать, не выдумывал их, а только воспроизвел. Выступая как портретист, он увековечил их. Так великие живописцы делали достоянием вечности своих безыменных натурщиков. Дело не только в феноменальной наблюдательности Андроникова. Поначалу, когда он только пробовал свои силы, чаще всего в домашней обстановке, можно было думать, что показываемое Андрониковым представляет интерес только для узкого круга людей, хорошо знающих тех, кого он воспроизводит, — блистательного ученого И. И. Соллертинского, писателя А. Н. Толстого, дирижера Фрица Штидри и многих, многих других.

Но уже спустя несколько лет выяснилось, что ошеломляющая точность создаваемых им портретов — не самое главное в них. Главное оказалось в том, что они были не портретами в узком и прикладном значении этого слова, а прежде всего творениями самого Андроникова. Когда Андроников воссоздает перед вами человека хорошо вам знакомого, вы восхищаетесь точностью изображения, хотя и не очень ясно представляете себе, чем именно эта точность достигнута. Зато когда он же воспроизводит перед вами образ человека совершенно неизвестного, вы тоже, не отдавая себе ясного отчета в том, почему именно, совершенно убеждены, что портрет точен, что {56} человек, о котором идет речь, именно таков, каким его показал Андроников.

Перед актером, играющим вымышленного человека и притом показывающим его в реальных жизненных обстоятельствах, не могут, само собой разумеется, возникать задачи сходства и тождества. Но ощущение, что изображаемые им люди именно таковы, какими они предстают нам на сцене, оказывается в театре необыкновенно важным. Это в особенности относится к образам, у которых уже есть своя литературная и сценическая предыстория — к образам классическим. Здесь искусство актера самым неожиданным образом смыкается с тем, что делает Ираклий Андроников.

Толубеев принадлежит к актерскому поколению, которое формировалось под знаком творческой самостоятельности актера. Все меньше и меньше становится актеров, приходящих на репетиции «пустыми», лишенными собственных творческих намерений и желаний. О них когда-то писал А. П. Ленский: «Станьте сюда, — говоришь. — Ах сюда, извольте! — Нет, я ошибся, говоришь, — станьте вот сюда. — Сюда? — сделайте ваше одолжение, мне ведь это решительно все равно». Как уже было сказано, роли, которые приходилось играть Толубееву, требовали активного актерского соавторства; их приходилось додумывать, дописывать в своем сознании, доигрывать в паузах и безмолвных мизансценах.

Вспоминается мне толубеевский Лосенко, комиссар бронепоезда «Князь Мстислав Удалой», — человек, осуществляющий партийное руководство людьми, попавшими вместе с ним во вражескую ловушку. Вокруг комиссара очень разные люди, и каждый из них по-своему переживает случившееся. Но самому комиссару, по должности его, по характеру и, наконец, по положению его в пьесе, надлежит быть самым спокойным, самым хладнокровным и самым уверенным среди них. Толубеев был очень молод, когда играл эту роль, но все-таки понял, что не обязательно вести себя демонстративно, наигрывать спокойствие и самому чувствовать то, что должны были почувствовать другие. В сложившейся обстановке он не мог оставаться внутренне спокойным, но обязан был успокоить людей, которые привыкли ему верить.

И он нашел правду своего состояния в том, что его комиссар был полон настоящей человеческой тревоги, не скрывал ее ни от себя, ни от окружающих и, несмотря на это, продолжал жить своей обычной жизнью. Он ходил своей медленной, как будто выдавливающей шаги, походкой, внимательно и строго вглядывался в лица каждого из своих товарищей, стараясь прочесть {57} в них мужество или слабость, готовность бороться или отчаяние. Настойчивым и упрямым голосом, звучащим иногда, быть может, чересчур резко и раздраженно, требовал он от людей исполнения воинского долга, требовал, чтобы они продолжали жить полной жизнью до тех пор, пока эта жизнь вовсе не ушла от них.

В сцене с пулеметчиком Сусловым, когда из всего экипажа бронепоезда остались в живых только они двое — Суслов и Комиссар, Толубеев нашел удивительно тонкую и по-человечески правдивую подробность поведения своего героя. Суслов признается комиссару в том, что теперь, когда, судя по всему, конец уже совсем близок, он хочет стать коммунистом. Комиссар отлично понимает всю серьезность того, что переживает сейчас Суслов, вчера еще совсем темный, а теперь, в преддверии конца, пробудившийся для новой жизни человек. Но точно так же он знает и другое: надо дать почувствовать Суслову, что именно сейчас, больше чем когда бы то ни было, жизнь продолжается, и должна продолжаться. И он объясняет пулеметчику всю важность принимаемого им решения таким тоном, словно еще долго предстоит Суслову жить на свете, гордясь своим партийным билетом и каждым шагом своим отвечая за него.

Ничем не выдает комиссар своего волнения и нежности, старается быть по обычному суровым и деловитым, и эта строгая его деловитость успокаивает Суслова, а может быть, и возвращает ему надежду. Благодаря найденной Толубеевым тональности, глубоко трагическая сцена приобретала лишенное всякой искусственности мажорное звучание. Подобная мажорность в диалоге двух обреченных людей легко могла бы обернуться несусветной фальшью, но в данном случае ее не было и в помине. Толубеев не внушал зрителям, что, дескать, все обстоит великолепно, хотя ему и его товарищу предстоит умереть — подобный лжеоптимизм всегда кощунствен; нет, его комиссар просто помогал своему младшему товарищу уйти из жизни с достоинством.

Толубеев играл комиссара моряком, но флотская профессия не стала для него очередным «приспособлением», подменяющим истинное своеобразие характера. Тельняшка под расстегнутым бушлатом, походка, подчеркнуто устойчивая, носками внутрь — все это было только чуть-чуть, легким, едва заметным напоминанием или, если угодно, своего рода каркасом, который становится ненужным после того, как сооружение закончено. Все это можно было заметить, но можно было и пройти мимо этого. Такая необязательная как будто бы подробность {58} в характере, созданном актером, именно потому и становится решающей, что создает ощущение естественно развивающейся и объемной человеческой жизни. Очень часто даже самым опытным актерам не хватает способности доказать зрителям, что поступок, совершаемый на сцене, не заранее обусловлен, а тут же на сцене и решен. Толубеевский комиссар не только принимал решения, которые обязывал его принимать драматург, но и задавал самому себе вопросы и находил, вполне самостоятельно, ответы на них; совершая поступки, он далеко не всегда знал заблаговременно, что совершит их. Процесс существования его героя был волевым процессом.

Способность Толубеева к изображению этого волевого процесса проявлялась в самых разных ролях и доставляла зрителям высокую радость соучастия в интеллектуальной жизни толубеевских героев. Актер делился с ними трудностями возникавших перед этими героями жизненных проблем, завоевывал доверие откровенностью, с которой показывал, что вовсе не всегда знает, как именно их надо решать. В нем живет постоянная, истинно художническая потребность пробовать. Даже в пределах одной и той же пьесы он переходит из роли в роль — в «Мстиславе Удалом» играет не только комиссара, но и машиниста, в «Субмарине У‑12» он и боцман, и матрос Литвиненко, в «На дне» — сначала Медведев, а потом Кривой Зоб. Даже тогда, когда роль по всем признакам точно попадает на его данные, он не довольствуется этим попаданием, а продолжает примериваться, искать новые возможности для того, чтобы высказаться как можно более полно и широко.

Я бы сказал, что он никогда задаром не отдавал своим героям собственные данные — глубокое и страстное звучание голоса, поразительную естественность интонации и поистине давыдовскую подвижность лица. Всегда и во всех случаях искал им непременно новое предназначение и новое оправдание. Глубоким душевным волнением, волнением сильного и убежденного человека, был проникнут голос его Листрата из «Земли», и невозможно было отделаться от ощущения нестерпимой фальши, слушая его Ивана Коломийцева из «Последних». По-разному тосковали о жизни его Егор Булычов, человек злого и веселого ума, и дядя Ваня, Войницкий, мучительно ищущий возможности «совершить поступок», решившийся, наконец, на такой поступок и промахнувшийся — и в буквальном, и в переносном значении этого слова.

Играя Ивана Коломийцева, он нашел правду горьковского образа в прямом несоответствии отвратительных, жестоких побуждений этого человека и мелких, точнее говоря, мелочных {59} «добрых» привычек, которым он следует в быту. Бесчеловечность толубеевского Коломийцева обнаруживалась с наибольшей силой именно там, где он больше всего старался скрыть ее.

Он кричал раздраженным и вдруг обретавшим совершенно несвойственную ему резкость голосом уже при первом своем появлении на сцене. Но еще до того, как Коломийцев показывался в дверях, зрители слышали его домовитый, хозяйский и тупой окрик: «Почему меня никто не встретил?» Даже в грубости и в таком нескрываемом раздражении Иван Коломийцев, подлая полицейская душа, не столько выдавал себя, сколько, так сказать, нравственно возвышал. Ибо это был окрик человека, который господствует в собственном доме по высшему праву отца и семьянина, единого в своем преданном служении престолу и порядку и на службе, и среди своих близких.

Актер очень точно понял грань, переступать которую нельзя, показывая озлобление Коломийцева, охватывающий его страх и удивительную способность по самым неожиданным основаниям чувствовать себя героем. После того как в него стреляли революционеры, он смертельно испугался, но, испугавшись, тут же ощутил себя значительным человеком. — «Это поразительно! За то, что я не позволил застрелить себя, — меня бесчестят все газеты и даже принуждают уйти со службы… а извергам, убийцам мирволят, потому что у них, видите ли, слабые нервы, и называется это “конституция”?» Прочитав газеты, в которых покушению на него придавался смысл, открыто его порочащий, он не только захлебнулся от внутреннего бессилия и неспособности сопротивляться, но и нашел новый повод для успокаивающей жалости к самому себе. Мерзкий, беспощадный к окружающим, преступный человек, проливающий горькие слезы над собственной участью, толубеевский Коломийцев заставлял не только ненавидеть и презирать себя, но и всерьез размышлять над вероломством многих и разных Коломийцевых.

Так уж устроен человек с очень развитыми низменными инстинктами, ненавидящий себе подобных или пресмыкающийся перед ними, — по отношению к самому себе он слезливо сентиментален и чуток. «Горестно» — в согласии с ремаркой Горького — вопрошал Коломийцев — Толубеев, словно обращаясь к неведомым и нелицеприятным свидетелям его безупречной жизни, — «откуда мог явиться в моей семье этот злой дух вражды?» Толубеев на первый взгляд ничем не подчеркивал всю чудовищную нелепость этого вопроса в устах Ивана. Уж ему-то, Коломийцеву, казалось бы, должно было быть ясно, откуда пришел «дух вражды» и в дом его, и в собственную его душу. {60} Но он понимал, что ему не следует этого знать, что избранный им жизненный удел не разрешает ему думать об этом.

Актер показывал — и показывал с истинной виртуозностью — давно выработанную технику всего психологического поведения Коломийцева, самую изощренную и совершенную, но все-таки именно технику. И оттого, что толубеевский Коломийцев так умело ею пользовался, так искусно обманывал, особенно важным становился обличительный смысл образа. Толубеев настораживал зрителей, обострял их отношение к своему Ивану и, стало быть, учил их, учил видеть и распознавать. Сентиментальная слезливость, с которой он жаловался, что дети отвернулись от него после того, как он вынужден был уйти в отставку, подчеркивала одновременно и его душевную слабость, и подлую живучесть, стремление вывернуться, уцелеть, не брезгуя для этого ничем. Искусственный человек, лишенный сердца и веры, напичканный предрассудками и свободный от всяких нравственных принципов, он не только обманывал, но и хотел, чтобы обманывали его. «Послушай, Соня, — спрашивал он жену, — разве я злой человек?» — и, прекрасно понимая, что именно должна ему ответить Софья, ждал, как спасения, ее лжи. — «Не знаю»… — отвечала Софья, и Иван весь обмякал на одно мгновенье, чтобы в следующую минуту начать свою игру с самого начала.

Страшная и, в сущности, непоправимая искусственность жизни, которой жил на сцене Коломийцев — Толубеев, отталкивала именно тем, что создавала ощущение психологической глубины. Ни один обман не вызывает в нас такого возмущения и непримиримости, не отталкивает нас в такой степени, как обман, которому мы поддались. Ни одна ложь не кажется нам такой постыдной, как ложь, в которую мы поверили до конца. Такую именно ложь выворачивал своим Коломийцевым наизнанку, оголял и выставлял напоказ Толубеев. Горький писал когда-то, что сложность человеческой души часто порождается «непрерывной, мелочной борьбой за выгодное и спокойное место в жизни». Если есть в Коломийцеве какая-либо сложность, то именно этого толка. Когда борьба за «выгодное и спокойное место в жизни» становится такой оголтелой, какой она стала в жизни Коломийцева, столь же «оголтелой» оказывается и эта сложность. Она перестает быть сложностью и превращается в темный нравственный хаос, где сплетаются друг с другом живое и мертвое, человеческое и звериное, и где мертвое оказывается сильнее живого, а звериное сильнее человеческого.

В своего Коломийцева Толубеев проник, если можно так выразиться, с парадного хода и добрался до самых темных {61} закоулков коломийцевской души. Иным путем достиг он успеха, играя Шмагу в талантливо поставленных И. П. Чужим «Без вины виноватых». Объясняя свой замысел, Чужой назвал Шмагу «разрушителем гармонии». Так исковеркана и так беспросветна жизнь этого человека, что стал он ходить по земле, как будто нарочно возмущая своей несообразностью ее обманчиво гладкую поверхность, сея вокруг беспокойство и разрушая гармонию. Конечно, не истинную гармонию, а мнимую, ту, которой люди иной раз тешат себя и льстят собственному существованию. Шмага в изображении Толубеева и в самом деле стал разрушителем гармонии и в еще большей степени разрушителем иллюзий, иллюзий, выгодных только равнодушным, или слабым, или бесчестным людям. Актер и здесь пробивался к самой сути встретившейся на его пути человеческой жизни.

Он играл грузного, раздувшегося от беспробудного пьянства Шмагу, и одутловатость Шмаги была не только внешней, но распространялась на весь его внутренний склад. Он смотрел вокруг взглядом одновременно и беспокойно озирающимся и сонным. Интерес к людям, оказывавшимся поблизости, и раздававшимся вокруг речам загорался в нем мгновенно и также мгновенно гас — поднимет он тяжелую свою голову и сразу же опустит, выкрикнет словцо и замолчит. Впрочем, когда он поднимал свою голову, отрывал подбородок от груди, это производило впечатление внезапного пробуждения, и притом пробуждения не окончательного. Он еще не вполне ясно отдавал себе отчет в том, где именно он оказался. Первое и самое наивное чувство, возникавшее в нем при этом, было чувство удивления.

Для того чтобы понять, насколько выразителен был именно такой Шмага, как ясно и удивительно точно нашел Толубеев собственное решение этой роли, достаточно вспомнить, что Шмагу, как и Робинзона в «Бесприданнице» или Аркашку в «Лесе», принято было играть людьми, отмеченными печатью горькой и унизительной профессиональной судьбы. Все они давным-давно утратили человеческое достоинство и непременно маскируются паясничаньем и клоунскими выходками. На первый план выходила именно маскировка, а человеческое проступало где-то на втором плане. У Толубеева все получилось иначе. В его Шмаге главенствовала серьезность, человеческая правда, в то время как профессиональная привычка казаться смешным и веселым выглядела чем-то вынужденным и обременительным.

Его Шмага был очень важен и притом не комически важен, как Робинзон, паясничающий и прикидывающийся на радость своим покровителям-толстосумам вполне приличным господином. Нет, важность Шмаги — Толубеева была совсем другого {62} порядка. Бывает так, что жизнь протащила человека по земле, била его о камни, всего измяла и истрепала. Он весь изодран, окровавлен, живого места не осталось, а он поднимается, отряхивается и принимает такой вид, как будто на нем выходной костюм и словно респектабельность всего его облика не может ни в ком вызвать сомнений. Сдувает такой человек пылинку со своих лохмотьев, поправляет прическу, и это всегда кажется чем-то очень печальным и унизительным.

Во всех своих актерских исканиях Толубеев проявляет редкое ансамблевое чутье. Известно, что всякого большого актера необходимость жить в ансамбле и подчиняться его сложным законам не связывает, не закрепощает, а, наоборот, освобождает, позволяет ему наиболее полно выразить себя. Как только забота об ансамблевости исполнения начинает тяготить актера и становится помехой для наиболее полного раскрытия его индивидуальности, — утрачивается всякий смысл этой заботы. Для чего же, в конце концов, нужно актеру вглядываться в глаза партнеров, прислушиваться к их речи, подхватывать их импровизации, если не для того, чтобы удостоверять всем этим собственную сценическую жизнь и находить новые черты в своем собственном герое! Ансамбль в истинном значении этого слова — всегда содружество индивидуальностей ярких, сильных, каждая из которых заставляет считаться с собой и, так сказать, настаивает на себе, но настаивает доказательно и убежденно.

О Толубееве можно сказать с полным основанием, что его индивидуальность именно такова: он настаивает на себе, на своем праве на внимание и интерес окружающих и ищет в этом поддержки у партнеров. Так искал он поддержки в Незнамове — Честнокове играя Шмагу, в актрисах, исполняющих роли Шурки и Глафиры, играя Булычова. Не только Шмаге важно было знать, что есть где-то рядом с ним Незнамов, но и Толубееву не менее важно было чувствовать поблизости от себя Владимира Честнокова. На сцене, как, впрочем, и в жизни, самые живые и самые неожиданные интонации рождаются при соприкосновении с людьми, хорошо известными, способными уловить действительный смысл этих интонаций, разгадать их до конца. Чтобы стать живым на сцене, Шмага должен был хорошо знать Незнамова, а Толубеев так же хорошо знать Честнокова.

Играя Кутузова в пьесе В. Соловьева, человека, который на голову выше всех окружающих (драматург, надо сказать, постарался, чтобы это выглядело именно так), Толубеев ни в одной сцене не мыслил себя вне людей и отдельно от них. В том, как он здоровался с одними и почти не замечал других, в том, {63} как напряженно искал их понимания или, наоборот, встречал их непонимание, не было ни на грош превосходства сколько-нибудь показного, но была та внутренняя сила характера, которая позволяла не сомневаться в превосходстве внутреннем. Толубеевский Кутузов то и дело щурил свой единственный глаз, и казался от этого человеком, косо посматривающим на людей. Одним глазом он наблюдал за окружающими, а другой, закрытый, был словно обращен куда-то внутрь. Даже в присутствии многих он, благодаря этому, чувствовал себя наедине с самим собой. Не только в сцене военного совета в Филях, где подавленный своими тяжелыми размышлениями фельдмаршал отмалчивался, но и во многих других сценах он как будто не слушал и вместе с тем не пропускал ни слова, отдавался во власть усталого безразличия, а на самом деле жил напряженно и беспокойно.

Рассказывая о своей работе над ролями, актеры чаще всего восстанавливают внешнюю логику этой работы и очень редко, что вполне естественно, им удается объяснить ее внутренний ход, действие механизма внезапно возникающих ассоциаций и случайных по своей видимости догадок, благодаря которым и был, вероятно, достигнут успех. Они важны, эти ассоциации и догадки, не сами по себе, а потому, что отражают внутреннюю жизнь художника в процессе создания образа, ее целеустремленную и страстную сосредоточенность. Толубеев рассказывал мне, как, репетируя роль Терентия в пьесе Александра Довженко «Жизнь в цвету», никак не мог себе представить черты лица своего героя. Терентий, самоотверженный мичуринский помощник, виделся ему то благообразным и мирным старичком, то кряжистым и суровым человеком земли, но все эти версии были очень не точны, и в конце концов он их отбрасывал. Внешний облик Терентия оставался для него загадкой.

Вместе с художником спектакля он бродил по залам Русского музея, всматривался еще и еще раз в портреты Крамского, погружался в старые истрепанные и пожелтевшие журналы, разбирал случайно подвернувшиеся семейные фотографии — и все это в надежде неожиданно встретиться со своим героем, увидеть его воочию. Но решение пришло совсем не оттуда, откуда он ждал его. Однажды, сидя у себя в комнате, он обратил внимание на причудливо смятую занавесь на окне и, присмотревшись к тени этой занавеси, увидел профиль Терентия во всех подробностях: прикрытый волосами лоб, слегка выпяченную нижнюю губу, отяжелевшие от усталости и с трудом, должно быть, поднимающиеся веки. Было в этом лице что-то ребяческое и доверчивое, несмотря на сердитую насупленность {64} взгляда, — именно то, что до этой минуты слишком расплывчато рисовалось толубеевскому воображению.

Многое в представлении актера рождается и должно рождаться в творческом общении с режиссером. Чем самостоятельнее актер, тем больше ему дает режиссер — такова уж парадоксальная природа творческого содружества режиссера и актера. Толубееву приходилось работать с разными режиссерами — с Л. С. Вивьеном и В. Н. Соловьевым, И. П. Чужим и В. П. Кожичем, и сильнее других ему запомнились те, которые не столько подсказывали ему решения, сколько «наводили на след», будили в нем его собственное артистическое тщеславие, стремление делать по-своему. Услышав однажды, как один из его партнеров протестовал против режиссерского «показа», он очень удивился. — По-моему, — сказал он, — режиссер показывает не для того, чтобы актер повторил его рисунок. Он просто подает пример актерскому воображению. Заставляет верить в то, что в пьесе, в характере, в отдельной сцене можно найти многое и разное, надо только поискать. Виноваты не режиссеры, которые показывают, а актеры, которые вместо того чтобы думать и фантазировать — обезьянничают.

Предметность и пластичность актерского мышления Толубеева, властное стремление жить на сцене реальной и конкретной, а не отвлеченно театральной жизнью, принесли актеру серьезный успех в роли Войницкого. Войницкий не стал для него поводом для удаления в прошлое, для создания печальной и уже утратившей свой первоначальный смысл психологической ретроспективы. Толубеев взял Войницкого под защиту, полагая, что тот нуждается в подобной защите и сегодня. Он помогал ему избавиться от своих заблуждений и, говоря словами самого дяди Вани, «помириться с самим собой», убежденный в том, что это и сегодня нужно Войницкому, что и сегодня не поздно вернуть его к самому себе.

Согнутый, растерянный человек, внешне старомодный, с бородкой и усами, какие носили русские интеллигенты в конце прошлого века, Войницкий уже давно утратил власть над собой и своими желаниями, над мыслями своими и даже своим голосом. Утратил, несмотря на то, что мысли и желания эти прекрасны и сам он мог бы многое сделать для жизни. Наступает такой момент, когда он признается сам себе и окружающим (но больше сам себе, чем окружающим!) в том, что жизнь его прожита бесцельно и растрачена впустую. Удивляясь собственной решимости и наслаждаясь самим процессом произнесения вслух единственно правильных и единственно раскрывающих его внутреннее состояние слов, он кричит раздраженно и резко: «Мы, {65} точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом», и кажется, что ярость его обращена именно против постного масла и творога, что не люди, а горох и постное масло повинны в его горькой и бездорожной жизни. Он торговал ими, чтобы двадцать пять лет содержать человека, «занимавшего чужое место», и теперь они нанесли главную обиду его самолюбию и достоинству. Ему мучительно стыдно, что он допустил такую непоправимую ошибку, и еще более стыдно ему, что он уже давно примирился и с горохом и творогом и со всей бессмысленностью своего существования.

Глубоко и тонко раскрывал Толубеев эту, самую драматическую сторону характера Войницкого. Вина перед самим собой стала самой тяжкой его виной, и он начал бояться людей и собственными руками воздвиг между ними и собой глухую стену. Он так и не узнал настоящей человеческой близости, хотя больше всего на свете желал ее. Он превратился в скрытного, ушедшего в себя человека, хотя по характеру своему должен бы стать простым, открытым, доступным. Человеческая скрытность всегда тягостна, но что может быть страшнее скрытности вынужденной, навязанной самой действительностью.

Центральную сцену третьего акта, сцену объяснения с Серебряковым, Толубеев превращал из поединка Войницкого с распоясавшимся, наглым ничтожеством в поединок с самим собой. Еще не зная, что придумал Серебряков, опустив голову и глядя куда-то в пол, он как будто оставался в полнейшем одиночестве. Однако даже для него, готового ко всему, то, что он услышал, было слишком неправдоподобно. — «Постой… Мне кажется, что мне изменил мой слух. Повтори, что ты сказал?» Казалось бы, Войницкий уже здесь мог бы выйти из себя и сразу же вступить в безнадежный поединок с Серебряковым. Но логика поведения Войницкого — Толубеева была иной. Вопрос, заданный Войницким Серебрякову, превращался в наконец-то найденный ответ на его собственные размышления. Разве могла его удивить выходка «господина профессора»? Разве услышал он что-либо новое? Разумеется, нет! Он только лишний раз узнал правду о самом себе.

Теперь он уже не сомневается в том, что прошел через самое страшное в собственной жизни и не может наступить в ней ничего такого, чего не в состоянии он был бы вынести. Как пробуждение, очень внезапное и потому бурное, играл Толубеев сцену, в которой Войницкий пытается застрелить Серебрякова. Вырвавшись на короткий миг из своего оцепенения, задыхаясь от хлынувшего в него воздуха, он торопился с шумом и как можно более решительно прожить этот короткий миг. Но именно {66} потому, что он был опьянен этой неожиданно доставшейся ему внутренней свободой, рука его дрогнула. Он действовал в состоянии восторженного, почти мальчишеского подъема, и это был первый в его жизни настоящий подъем. Первая за многие годы минута, в которую он дышал свободно и широко, но минута слишком короткая, чтобы в нее могли уместиться его справедливая ненависть и правда.

А. Кугель писал, что «выстрел дяди Вани непременно должен был бы быть неудачным, потому что, если бы дядя Ваня попал в профессора — это все-таки был бы выход из замкнутого круга». Едва ли это так. Скорее всего, удачный выстрел Войницкого еще яснее показал бы бесплодность и бессмысленность избранного им решения. Толубеев воспользовался частным объяснением промаха дяди Вани — разгорячился, вошел в азарт, не рассчитал, — но это частное объяснение оказалось так же и объяснением всеобъемлющим. Войницкий так долго ждал чуда, что чудо не могло не обмануть его. Защищая Войницкого, Толубеев защитил его и от самого страшного его промаха, защитил тем, что объяснил его.

Защищая или обвиняя, выводя на сцену полководцев и ученых, людей из прошлого или своих современников, высмеивая и возвышая, Толубеев более всего стремится быть верным своему высокому человековедческому долгу, обязывающему его не только показывать, но и непременно доказывать. Правда, которой он служит, — правда воинствующая и непримиримая, требующая от актера выводов и решений, готовая стать оружием и доводом в борьбе за гармонического человека нового мира, где расцветет созидатель и умрет потребитель.

1947

# **{****67}** Спектакли

## **{****69}** История профессора Бородина

В 1930 году произошла первая встреча Академического театра драмы, носящего ныне имя Пушкина, с умной и беспокойной драматургией Александра Афиногенова; двадцатипятилетний Александр Борисов дерзнул тогда выступить в роли «беспартийного энтузиаста» Бориса Волгина из «Чудака» — в роли, которую так удивительно тонко и проникновенно сыграл в Москве, в МХАТе Втором Азарий Азарин. Новый успех театра в работе над образами современности никем не оспаривался, но довольствоваться этим успехом было уже нельзя. Жизнь настойчиво требовала за каждым сделанным шагом следующего более решительного шага, за каждым открытием — новых открытий. Что и говорить, искусство не знает конечных целей и не признает задач, которые могут быть решены раз и навсегда.

Кроме того, во времена, о которых идет речь, драматурги и театры действительно встретились с такими коллизиями и с таким жизненным материалом, которые сами по себе не давали отдыха мысли и воображению. Характер, природа и сущность изменений, сдвигов и ломок, происходивших в действительности, были таковы, что искусство вообще, и тем более вечно готовое к бою, жадное до жизни искусство театра, уже не вправе было довольствоваться их регистрацией, пусть даже самой добросовестной.

Время требовало от него исследовательского мужества, широты и смелости философских обобщений. Следуя властному и взволнованному совету только что ушедшего Маяковского — «воспаленной губой припади и попей из реки по имени факт», — надо было идти дальше, не оставлять этот факт в покое, проникать в самые заветные его глубины, чтобы извлечь из него всю его полезную историческую энергию.

Это относилось прежде всего к наиболее сложной и труднодоступной сфере, исследуемой человековедением, — к внутреннему миру людей, к тем заповедным его глубинам, в которых {70} зарождается, формируется и мужает человеческое мировоззрение. Ведь хорошо известно, что именно мировоззрение человека первое рвется в завтрашний день и часто едва ли не последнее в наступившем завтрашнем дне становится с ним вровень. В те далекие осенние дни 1930 года по многим причинам было необычайно важно осмыслить сущность процессов, происходивших в сознании людей интеллектуального труда, которым, здраво рассуждая, полагалось бы раньше других освободиться от социальных предубеждений и предрассудков и вырваться из плена обывательской косности. Однако социальная структура общества менялась гораздо быстрее, чем способна была обновиться человеческая личность, обремененная заблуждениями отцов и дедов.

К этой острой и сложной коллизии следует подходить исторически, иначе она непременно покажется слишком прямолинейной и будет выглядеть в глазах новых поколений искусственно сконструированной. Для той поры особенно важно было одно обстоятельство. Прошло уже тринадцать революционных лет, а все еще находились люди, которые слепо верили в надклассовую и надполитическую силу своих знаний и своего интеллектуального опыта. Им, этим людям, казалось, что их знания способны заменить им политические убеждения и политическую позицию, а логика исторического развития свидетельствовала об обратном. Одни открыто, другие исподтишка сопротивлялись вовлечению их в бурную созидательную жизнь страны и продолжали считать, что именно им, в соответствии с достигнутым ими интеллектуальным и профессиональным опытом, должна принадлежать роль законодателей. Идейно-политической слабости такой позиции они понять не могли, и нет ничего удивительного в том, что враги социализма торопились извлечь из этой слабости свою выгоду.

Александр Афиногенов обратился к драматическому воплощению этой коллизии, более всего привлеченный ее чисто интеллектуальным характером и философским содержанием. Именно человеческое мышление должно было в конечном счете стать в задуманном им новом произведении сферой напряженной борьбы и острых столкновений. Писатель поставил перед собой задачу, какую до него не пытался решать ни один из советских драматургов: показать воочию слепоту, бессилие абстрактной, оторванной от реальной жизни мысли и неодолимую силу мысли, опирающейся на грозный и всеобъемлющий опыт революционного класса. Таков, в общем виде, был смысл конфликта, возникающего в «Страхе», одном из самых интересных созданий Афиногенова.

{71} Разумеется, Афиногенову не удалось — и по многим причинам — осуществить свой замысел полностью. Едва ли можно было почти сорок лет назад считать, что новое мировоззрение уже сформировалось окончательно и в силах противостоять всем и всяческим пережиткам прошлого. Борьба нового и старого в сознании людей, по существу, только начиналась, и само новое, исторически еще не утвердившееся и еще не успевшее доказать свои всесторонние преимущества, оказывалось вынужденным противостоять уже давно утвердившейся реальности. Такого рода спор всегда труден, но особенно труден он тогда, когда в нем сталкиваются непримиримые интересы двух исторических формаций. Люди, считавшие себя навечно застрахованными от соприкосновения с тем, что они несколько высокомерно и не очень вникая в суть дела именовали «политикой», должны были в этом споре ясно и точно определить свое политическое кредо. Жизнь предлагала им нелегкий выбор: оставаться во власти прошлого, обладавшего с их точки зрения преимуществами реального опыта, или посвятить себя служению будущему, которое нужно было создавать заново.

Главный герой «Страха» — профессор Бородин, как и многие его современники, был человеком в известном смысле двойственным, но двойственным не в силу своей индивидуальности, а как раз из-за своей исторической судьбы. Как и многие его сверстники и однокашники, он переселился из одной исторической эпохи в другую, не успев сменить при этом психологические привычки и представления, не обзаведясь новыми жизненными навыками и критериями и упрямо рассчитывая обойтись старыми. Афиногенов не побоялся показать своего Бородина человеком значительным, по-своему глубоким, а главное, неоспоримо честным. Но, странное дело, его личная субъективная честность вызывала у людей нового мира не столько симпатию, сколько сожаление. Драматург изобразил его человеком незаурядного научного дарования и высокой образованности, но в ходе его поединка с Кларой — Клавдией Спасовой — живые чувства старой большевички оказывались, если можно так выразиться, умнее мыслей профессора и в определенном смысле дальновиднее его знаний.

Действие пьесы должно было развиваться — мне кажется, что к этому больше всего стремился Афиногенов — не по вольной прихоти нафантазированного сюжета, а по законам истории и не столько от одного события к другому (хотя пьеса и была достаточно насыщена событиями), сколько от одной альтернативы к другой, еще более сложной альтернативе. В этом давали себя знать сильные и в еще большей степени слабые стороны {72} авторского замысла. Замысел свидетельствовал о незаурядном идейно-политическом темпераменте автора, но его обескровливало известное доктринерство, которое могло быть побеждено — и то, вероятно, не до конца — только живой правдой актерских образов.

У театрального искусства есть своя высокая и трудная особенность. Какой бы общей проблемы оно ни касалось, ему всегда приходится иметь дело с конкретными примерами и частными случаями. В конечном счете, реальная значимость проблемы, поднимаемой драматургом и театром, такова, какова индивидуальная значимость воплощаемых ими людей. За мелким, случайным, недостоверным или необязательным характером не может стоять жизненная проблема большого внутреннего значения и серьезности. В театре, если только он настоящий театр, от законов истории до маленьких человеческих привычек и самых второстепенных на первый взгляд психологических подробностей всего один шаг. Должно быть, именно театру, с большей, чем какому-либо другому искусству наглядностью, дано показывать и объяснять эту неразрывную, поучительную и часто неожиданную связь между жизнью нашей планеты и характерным жестом нашего современника, между тысячестраничными фолиантами, собравшими в себе мудрость целых столетий, и невзначай вырвавшимся коротким человеческим возгласом.

В привычных или непривычных, слишком округлых или, напротив, чем-то неловких оборотах речи, в манере держаться свободно или скованно, обращаться друг к другу и слушать друг друга люди обнаруживают в той или иной степени свое близкое родство со временем или разлад с ним. Поползновениями на заведомое и непререкаемое умственное превосходство и вместе с тем наивным и старомодным профессорским радушием, эдакой бархатистой приветливостью («дорогой мой!», «душевно рад!»), нервозной и высокомерной обидчивостью («скоро выдвиженца от профессора не отличишь!») и наигранным, ироническим словесным демократизмом («у профессора котелок варит!») обнаруживал профессор Бородин свои явно натянутые отношения со временем. Его драма была немыслима в любую другую эпоху, и только в атмосфере великих революционных перемен в жизни всего нашего общества мог испытать такие потрясения его интимный душевный мир.

В жизни каждого зрелого театрального коллектива случалось, что ту или иную пьесу режиссеры и актеры как бы предчувствовали задолго до ее появления. Еще автор не успел написать ее, а они уже догадывались, какой именно она будет, {73} каковы будут коллизии и характеры, составляющие ее содержание. Нечто подобное произошло со «Страхом». После постановок, в немалой степени иллюстративных, характерных своей искренней, но слишком прямолинейной эмоциональностью, в режиссерах и актерах должна была возникнуть потребность в сосредоточенном сценическом размышлении, в исследовании конфликтов, непосредственно порожденных взглядами, духовным опытом, мировоззрением людей.

Может статься, что именно поэтому Илларион Николаевич Певцов уже после первой читки пьесы счел роль Бородина написанной, как он однажды выразился, «специально для него». Столь близкой всему его актерскому складу и опыту оказалась сама природа драмы, пережитой заблудившимся ученым, таким естественным и, может быть, знакомым представилось ему душевное испытание, выпавшее на долю его будущего героя. По-видимому, затаенный внутренний поиск драматурга и еще более затаенный внутренний поиск актера совершались хоть и порознь, но в одном направлении и вполне синхронно. Афиногенову важнее всего было показать заблуждения Бородина и проследить логику этих заблуждений; Певцову, актеру-аналитику, не менее важно было поверить в реальность Бородина и всеми доступными ему средствами подтвердить его подлинность.

Еще до того как автор сумел закончить работу над своим «Страхом», вокруг пьесы успела возникнуть атмосфера предстоящей сенсации, пошли разговоры о «законности» или, наоборот, «незаконности» ее сюжета, делались двусмысленные прогнозы касательно ее сценической судьбы. Кто-то загадочно предвещал: «рождается жанр философемы», кто-то заранее уверял — с необыкновенно дружественной по отношению к Афиногенову интонацией — «пьесу все равно запретят». Всегда находятся услужливые пророки или слишком настойчивые доброжелатели, которые заранее предвкушают перспективу острых переживаний. В этот раз, как, впрочем, и во многих других случаях, непрошеные предсказатели были решительно посрамлены. Судьба «Страха» оказалась иной, чем им того хотелось.

В квартире М. О. Янковского, на Дворцовой набережной, уже успев наслушаться всякого рода толков и предсказаний, мы собрались на авторскую читку «Страха». Афиногенов отлично читал свои пьесы, предпочитая «разыгрыванию ролей», которым злоупотребляют иные драматурги, несколько жесткую полуораторскую интонацию, в которой психологические краски не навязываются слушателям и должны только угадываться за текстом. Читался, если не ошибаюсь, один из самых первых вариантов пьесы, который заканчивался эффектной драматической {74} кодой, впоследствии автором отмененной. Бородину, насколько я помню, ставились три условия возвращения к научной работе. Поначалу он ударялся в амбицию, по очереди отвергая и, наконец, принимая первые два условия, но с третьим, тоже не скажу, с каким именно, дело явно не ладилось. Только под самый занавес, как бы предвкушая впечатление, которое его слова должны будут произвести, профессор картинно объявлял: «Я принимаю ваше третье условие».

Такая чересчур эффектная и слишком театральная концовка была явно мельче поднятой в пьесе проблемы и плохо вязалась со всей жизнью, прожитой Бородиным в пьесе, — жизнью трудной, искренней и драматичной. Мы сказали об этом Афиногенову, и тот очень быстро, что называется с ходу, согласился. Судя по всему, он и сам был не очень-то доволен таким концом. Найденный им несколько позже новый финал (окончательно прояснился он в процессе репетиций) оказался гораздо проще, человечнее, на первый взгляд наивнее, а на самом деле глубже и серьезнее первого. Проходимец Цеховой, окончательно себя разоблачая, выливал целый ушат грязи на профессора («… ты тоже ни на что больше не годен, старая калоша»…) и уходил со сцены. А Бородин, растроганный и одновременно успокоенный пришедшим к нему прозрением, тряс руку своего недавнего оппонента Клары: «Мы с вами еще на что-нибудь пригодимся. Я ему покажу “старую калошу”».

Забегая несколько вперед, могу сказать, что в том, как произносил эти простые человеческие слова Певцов, было столько пробудившейся душевной молодости и наконец-то обретенной независимости, столько сурового и насмешливого чувства собственного достоинства, что весь большой путь, пройденный Бородиным в спектакле, все испытанные им потрясения снова, на одно только мгновение, представали зрителям в их настоящем значении.

Беспомощному и заносчивому, упрямому и, в конце концов, бессильному идеализму профессора Бородина, поставившему его перед трудной и жестокой альтернативой, противостоят в пьесе революционные убеждения цельного человека, женщины, вся биография и мужественная судьба которой стали наипрочнейшей основой ее мировоззрения. Это — старая большевичка Клавдия Васильевна Спасова, по давней партийной кличке — «Клара». С этой ролью в процессе подготовки спектакля произошло нечто прямо противоположное тому, что случилось с ролью профессора Бородина.

Там театр оказался, что называется, «на подхвате», как будто только и ждал, чтобы эта роль появилась — настолько {75} был готов к ней внутренне один из лучших его актеров. Все, что задумал драматург, с удивительной точностью ложилось на сильную и единственную в своем роде артистическую индивидуальность Певцова. Думаю, что любые сомнения могли возникнуть в связи с постановкой «Страха», но сомневаться в том, что именно Певцову должна быть поручена роль Бородина, никому не пришло бы в голову.

Иное дело — Клара. Существует версия, согласно которой сам автор первоначально не придавал первостепенного и самостоятельного значения этому образу. Это неверно. Афиногенов не мог не понимать, что для верного идейного звучания пьесы необходимо не только ораторское, но и эмоциональное, психологическое, человеческое торжество Клары. Вся пьеса с самого начала должна была рассматриваться как поединок Бородина с Кларой, как диалог страха с бесстрашием. Над схоластическими кабинетными выкладками оторванного от жизни ученого победу одерживал жгучий социальный опыт, опыт реальной и живой человеческой жизни с ее прошлым, с ее утратами, с ее самоотверженностью. Все это было понятно, и тем не менее никто до поры до времени не мог сказать точно — какого склада и типа актриса призвана была воплотить этот образ на сцене.

Если бы меня сегодня спросили о том, кому именно из наших актрис ближе всего Клара, я без колебаний назвал бы и В. П. Марецкую, и С. В. Гиацинтову, и Л. И. Добржанскую и уверен, что каждая из них сумела бы по-своему сыграть эту роль и по-своему передать ее своеобразие. Но во времена, о которых я пишу, в чем-то еще соблюдались тайные границы амплуа. Никто не рискнул бы признаться в этом открыто, но черту, отделявшую бытовую комедийную актрису от того, что называлось «гранд-дам», или «пожилую героиню» от «характерной», переступить до поры, до времени было невозможно. Между тем в роли Клары требовалось все или почти все сразу: простота, интеллигентность, внутренняя сила, демократическая непринужденность речи, сдержанность и открытость одновременно.

При расшифровке всех этих требований возникали новые и нелегкие вопросы. Что именно надо было подразумевать в данном случае под «интеллигентностью»? Как понимать демократическую простоту речи и в какой форме следует сочетать простоту и взволнованность, спокойствие и горячность? На каком-то этапе возникла мысль о поручении роли Клары В. А. Мичуриной-Самойловой. На ее стороне были безукоризненный артистизм, изощренное и многогранное словесное мастерство. Но {76} сыграть революционерку, трудовую женщину, что называется, «рабочую косточку» — это было не в возможностях замечательной актрисы. Кандидатура Мичуриной отпала.

Очевидно было, что в Кларе должна воплотиться и особая по своему характеру интеллигентность старой большевички, но главной чертой этой интеллигентности должна была стать несгибаемая вера в дело революции. Такая вера может быть и очень глубокой, и очень прямолинейной. Люди, подобные Кларе, всей своей жизнью выстрадали право на подобную душевную прямолинейность, право рассуждать по самому большому счету, не лавируя среди всяческих оговорок и надуманных психологических тонкостей. Надо помнить также о том, что противником Клары, ее идейным антиподом должен был выступить в спектакле человек очень большого, по замыслу драматурга, интеллектуального опыта, высокого полемического мастерства и аналитического навыка. Именно в изображении людей такого рода Певцов почти не имел соперников. Можно было сказать заранее, что в споре с Кларой, недостаточно убежденной и, главное, недостаточно в этой своей убежденности страстной, певцовский Бородин наверняка оказался бы победителем.

Все это и навело в конце концов и режиссера Н. В. Петрова и самого автора на мысль о поручении роли Клары Екатерине Павловне Корчагиной-Александровской. Если когда-нибудь будет написан своеобразный, но вполне серьезный научный труд — история распределения ролей в советском театре, — а такую историю написать надо было бы непременно, — выбор Корчагиной на роль Клары должен был бы быть проанализирован в ней как пример удивительно точного и проницательного режиссерского решения. Для того чтобы понять и трудность, и принципиальность этого решения, достаточно было бы самого поверхностного знакомства с артистической биографией Корчагиной. Много лет главенствовали в ее послужном списке роли «комических» и «острохарактерных» старух. Подлинными шедеврами были в ее исполнении Пошлепкина из «Ревизора» и Улита из «Леса», Феклуша из «Грозы» и Кукушкина из «Доходного места», Анфуса из «Волков и овец» и Матрена из «Власти тьмы».

В причудливом интонационном узоре ее речи не так-то просто было расслышать суровую мудрость будущей Клары, а в озорных сморщенных старушечьих физиономиях ее героинь разглядеть черты строгой, подтянутой революционерки. Единственная, пожалуй, роль, сыгранная Корчагиной за несколько лет до «Страха», была в этом смысле исключением. В одной из сцен «Пугачевщины» окаменевшая от горя старуха берегом сопровождает {77} плот, на котором повешен в назидание восставшим ее единственный сын. Горе придало старухе пугающую внутреннюю неподвижность, и горе осталось единственной силой, заставляющей ее двигаться. И неизвестно, что ее больше страшило — то, что «идти-то уж моченьки нет», или то, что «и отстать моченьки нет». Старуха едва шевелила губами, произнося эти слова, и говорила она еле слышно, а ощущение было такое, что целая трагическая буря разразилась на сцене в минуту, когда согнутая обездоленная женщина удалялась еле волоча ноги вслед за плавучей виселицей.

В этом коротком эпизоде с поразительной силой раскрывалась народность замечательного таланта Корчагиной, та самая народность, в которой сплавляются воедино мудрость и мужество, бесхитростность и прозорливость, доброта и непримиримость. Народность — вот что должно было отличать характер Клары, и вот что нашла в себе для его воплощения Корчагина-Александровская. Мне кажется, что, вручая актрисе роль Клары, вспоминал о трагической треневской старухе и постановщик «Страха» Н. В. Петров. Ведь кульминация роли Клары — ее монолог, в котором она, между прочим, рассказывает о найденном ею в Музее Революции счете палача, повесившего в 1907 году ее сына. После великой, но трагически покорной и безысходной самоотверженности старухи из «Пугачевщины», Корчагиной предоставлялась возможность показать другое материнство, воинствующее и воодушевленное высокой революционной верой. Из своего революционного далека Клара — Клавдия Васильевна Спасова принимала эстафету революционного мужества от горьковской Ниловны и несла ее дальше, в век социализма.

Фактически судьба «Страха» вручалась драматургом и режиссером двум актерам, исполнителям ролей Клары и Бородина. Но, разумеется, в рост этих двух исполнителей, способными говорить с ними одним сценическим языком и на одном эмоциональном регистре должны были оказаться и все другие персонажи спектакля, без которых пьеса бы опустела, а авторский замысел превратился бы в надуманный психологический ребус. С каждым новым спектаклем на современную тему от актеров требовались все большая наблюдательность и все более проницательный взгляд на окружающих. Это относится и к плохим, и к хорошим людям, но, пожалуй, в особой степени к хорошим. Едва заметно, медленно, но непрестанно в людях возникало новое, самим временем рожденное. Это новое нужно было увидеть, объяснить, удостоверить — задача, что и говорить, нелегкая.

{78} Если бы мы стали судить об иногда слишком прямолинейных характеристиках, данных Афиногеновым персонажам «Страха», руководствуясь при этом нашими сегодняшними, складывавшимися на протяжении нескольких последних десятилетий представлениями о людях, многое, возможно, показалось бы нам искусственным. Точно то же произошло бы, если бы мы судили об исполнении всех этих ролей, руководствуясь при этом эстетическими нормами, принятыми в сегодняшнем актерском искусстве. Мы сочли бы, скорее всего, слишком наивной или слишком откровенной запальчивую непримиримость Елены, которую с таким увлечением и азартом играла Н. С. Рашевская. Нам показалось бы, что необузданность Кимбаева — его тоже отлично играл Н. К. Вальяно — плохо согласуется с нормами научного общения. Но я подозреваю, что мы погрешили бы при этом против того самого историзма эстетических оценок, о котором речь шла выше.

Нельзя, конечно, судить о правде характеров, не пытаясь встать при этом на реальную и конкретную историческую почву. Как раз исторически персонажи Афиногенова были охарактеризованы в спектакле справедливо и безо всяких насильственных досказок и упрощений. Другое дело, что многие из них нуждались в психологическом обогащении и конкретизации. Актеры, каждый своими средствами, старались досказать сказанное драматургом и делали это — тут уж винить их нельзя, — идя нередко разными путями и используя различные способы воздействия на зрителей, условные сатирические преувеличения и психологические нюансы, яркие жанровые краски и нарочито блеклую акварель. В Цеховом, роль которого исполнял совсем еще молодой тогда М. Ф. Романов, поражала ощутимая и в еще большей степени угадываемая, переданная едва заметными штрихами разболтанность, дряблость, внутренняя бесхребетность — сложи такого человека пополам, и ничего в нем не хрустнет. Все в Цеховом вызывало брезгливость, отталкивало, а понять, что именно, можно было не сразу.

Зато в других ролях оказывались кстати и резкий штрих, и явные злые преувеличения. Без них не обойтись было при характеристике Амалии (А. П. Есипович) и Варгасова (В. И. Воронов) — в них все оказалось на виду, предъявлено было, так сказать, в готовом виде. Не стремилась к подробной психологической разработке характера своей героини и исполнительница роли десятилетней дочери Цехового Наташи Е. П. Корякина. Здесь тоже господствовала условность, хоть и иного рода. Чуть подчеркнута и заострена была Наташина угловатость, походка коленками внутрь, заданная автором и отлично переданная актрисой {79} наивно-взрослая тональность речи: «мне доклад надо делать» или «папа! Куда ты пошел? Ты рабочий класс обманул»… Взрослое и детское причудливо и нарочито сплетались в этой девочке, и достигалось такое сплетение средствами, далекими от какой бы то ни было психологической иллюзорности.

К чести Академического театра драмы той поры надо сказать, что ему оказалось вполне под силу выдвинуть большую группу первоклассных исполнителей самых разных ролей «Страха». В этом ряду должны быть названы, помимо тех, кто уже упоминался, профессор Бобров (эту роль исполняли в очередь Л. С. Вивьен и рано умерший превосходный актер С. В. Азанчевский), аспирант Кастальский (Ю. С. Лавров и В. И. Честноков), Валентина (Е. М. Вольф-Израэль). Выходу театра в сферу сложнейших идейно-философских конфликтов эпохи было придано соответствующее масштабу этих проблем творческое значение. Многие исполнители «Страха» были в период работы над спектаклем уже многоопытными, широко известными мастерами, но иные, в сущности, только начинали творческую жизнь и лишь впоследствии получили всенародное признание. Я говорю, в частности, о Юрии Лаврове, Михаиле Романове, Владимире Честнокове, об актерах, в самой сценической манере и сценическом мышлении которых уже тогда можно было разглядеть важные черты рождающейся советской актерской школы — ее высокую интеллектуальность и страстную гражданственность. Ясная идейная позиция становилась непременным условием актерского успеха, но позиция эта меньше всего декларировалась актерами нового призыва. На поверхность воплощаемых ими сценических характеров поднималось далеко не все, что скрывалось в их глубинах. Однако именно этот угадываемый душевный резерв героев придавал их характерам подлинную серьезность и неопровержимую художественную достоверность.

Первое представление «Страха», поставленного Н. В. Петровым и оформленного Н. П. Акимовым (тогда еще не выступавшим в режиссуре и только готовившимся к этому), состоялось 31 мая 1931 года. Температура премьеры казалась несколько выше обычной. Заранее наэлектризованная, подогретая всяческими толками и пересудами, слухами и предположениями, аудитория первого спектакля с нетерпением ждала начала. В зале почти не было слышно обычного предспектакльного гула, только изредка перекатывался по креслам партера глухой шепот. Даже после того как занавес поднялся, зрители держали себя некоторое время весьма настороженно и, чего греха таить, не торопились реагировать на происходящее.

{80} Впрочем, начало спектакля само по себе действительно ничего не разъясняло. Атмосфера на сцене была вызывающе мирной: аспирант Герман Кастальский, не то напевающий, не то декламирующий строки из «Я помню чудное мгновенье», профессор Бородин, картинно разглагольствующий о любви («… ничего не поделаешь, вечный, безусловный стимул») — атмосфера весьма интеллигентных, облеченных в привычно изящную форму общих размышлений и столь же интеллигентных — без лишней страстности и повышения голоса — несогласий. Очевидными эти несогласия становятся только после того, как речь заходит о скульптурных новациях дочери профессора Бородина, жены профессора Боброва Валентины. Отец уверен, что дочь развивает в скульптуре его собственные идеи, а муж не признает и не понимает заумного искусства своей жены и прямо говорит об этом. Впрочем, оба довольно великодушны в своем несогласии и не придают этому вопросу слишком серьезного значения. Маленьким спором только камуфлировалось то гораздо более острое несогласие, в котором Бородин и его зять столкнутся позже.

Первое, что бросалось в глаза зрителям, это то, что мир, созданный художником спектакля, был демонстративно и вызывающе условен. Даже в сравнительно поздних исследованиях по истории советского театра эта условность ставилась Акимову в вину. «В спектакле “Страх”, — говорилось в “Истории русского советского драматического театра”, изданной в 1954 году, — были… серьезные недостатки, связанные, в частности, с формалистическим характером декоративного оформления». Сейчас, вспоминая об акимовских декорациях, я больше всего думаю о том, как неожиданно и в конечном счете выгодно соотносилось оно с реалистической манерой игры главных исполнителей. Актеры, правдивостью воплощаемых ими характеров, удостоверяли подлинность материального мира, сконструированного художником. Но этот условный мир, в свою очередь, придавал несомненно большую всеобщность персонажам пьесы Афиногенова. Только позже выяснилось окончательно — так, по крайней мере, мне кажется, — что органическое сочетание условности и правды как раз и отличало в немалой степени новый рождающийся образный язык нашего театрального искусства, придавало этому языку энергию и напряжение.

Гостиная в квартире Бородина, институтская библиотека, зал, в котором обычно заседает руководство института, кабинет следователя — все это воссоздавалось при помощи очень лаконичных (я бы даже сказал, вполне современных с нашей сегодняшней точки зрения) декоративных элементов, аппликаций, {81} транспарантов. Комнату Елены Макаровой обозначал, к примеру, своего рода фрагмент стены, гладкий, безузорный, подобный нынешним сборным панелям. В наше время именно такие гладкие, придуманные не людьми, а самой геометрией, панели изготовляются домостроительными комбинатами и из них на строительных площадках монтируются голые дома. (Попробуйте сказать после этого, что искусство никогда не опережает действительность!)

Жилище профессора Бородина Акимов увенчал витражным светопроницаемым потолком. Благодаря этому потолку, «гостиная», предусмотренная автором, превратилась еще и в мастерскую Валентины. Несколько работ скульптора были установлены тут же на высоких деревянных консолях. Разглядев эти странные скульптуры (в духе пародий на иные абстракционистские скульптуры наших дней), зрители премьеры откликнулись на искания Валентины дружным смехом. Неизменно изобретательный Акимов сделал вылепленного Валентиной «пролетария», выражающего, по ее словам, «не отдельную личность, а основную идею эпохи — коллективизм в стимулах гнева, любви, страдания и победы», похожим на сильно покалеченного марсианина. В центре сцены стояло одинокое кресло. В нем, должно быть, подолгу размышлял о своих «неизменных стимулах» профессор Бородин.

Зрительным центром главной сцены спектакля, в которой Бородин произносил свой сенсационный и злополучный доклад и объявлял «господствующим стимулом социальной среды» страх и в которой Клара давала профессору свою уничтожающую отповедь, становилась кафедра. Это была обычная, ничем не примечательная кафедра, с будничным графином и стаканом, полукруглая, красновато-коричневая, точно такая же, как сотни и тысячи других подобных кафедр. В спектакле, однако, с ней происходило чудодейственное превращение. Когда высветленная прожектором возникала на ней респектабельная, удобно и привычно расположившаяся фигура профессора (подумать только, сколько раз в жизни и с какой уверенностью в непогрешимости своих идей он поднимался на такие вот кафедры!), она вдруг превращалась в устрашающий символ научного одиночества.

Бородин говорил, и произносимые им слова как бы витали над аудиторией — в них было что-то высокомерное, чужое, неприкасаемое, ничем не связанное с людьми, которые их слушали. С трибуны, на которой стоял Бородин, не дотянуться было до человеческих сердец, и не потому только, что до сердец было далеко, а потому, что, как говорится в «Фаусте», «без {82} любви и помыслов высоких, живых путей от сердца к сердцу нет». Округлые, словно отполированные ораторским опытом профессора, фразы Бородина не заполняли и не могли заполнить окружающего пространства — слишком они были для этого холодны и, что было особенно ясно благодаря Певцову, много холодней самого человека, произносившего их. В голосе Певцова звучала настоящая умственная страсть, бурная и неукротимая работа сознания. Но работа — это было передано с поистине трагической ясностью — напрасная, бесплодная и пустая.

Певцов держал руки на бортике трибуны, а сам наклонялся чуть вперед, словно специально для того, чтобы его легче было слушать. Но сама трибуна все-таки сдерживала его и не только сдерживала, но и защищала, будто готова была принять на себя ответные удары оппонентов. Удивительно, однако, как она менялась, когда на ней оказывалась Клара. Вдруг становилось заметно, что не так уж она высока, и что, стоя на ней, вполне можно достичь близости со слушателями и даже оказаться вровень с ними. Но я забежал вперед. О том, как вела себя на трибуне Клара, речь пойдет ниже. Сейчас же мне хотелось отметить ту роль, которую на условном пространстве просцениума сыграла кафедра. Сама по себе вполне реальная, она тоже приобрела некий условный и обобщенный смысл, естественно связанный с развивающимся в пьесе философским конфликтом.

Принцип условности был распространен Акимовым на все пространственное решение сцены — это уже было не декоративное ее оформление, а нечто большее, связанное с жизненными навыками населяющих ее людей. В середине сцены была сооружена игровая площадка с довольно крутым уклоном, разумеется, в сторону зрительного зала. В этом был свой резон. Ракурс, в котором представали зрителям стены, двери, потолки, не мог миновать и пола, по которому двигались актеры. Странно выглядел бы скошенный потолок, нависающий под чуть ли не прямым углом над ровным полом. Самое условное оформление должно сообразоваться с требованиями геометрической логики. Повинуясь этой логике, Акимов и построил свою кособокую площадку, но актерам, говоря по правде, было от этого не легче. Многие из них почувствовали себя на этой площадке начинающими альпинистами.

В связи с кривым акимовским полом среди актеров стремительно распространялись довольно бойкие остроты, но и остроты не спасали положения. Двигаться по круто наклоненной площадке, да еще естественно и непринужденно, как это привыкли актеры реалистической школы, было действительно {83} очень трудно. На одной из репетиций Певцов объявил с нескрываемым раздражением, что не может понять смысла и назначения придуманного художником ракурса, что едва ли его герой, почтенный ученый, окруженный общим уважением и привыкший к старомодным удобствам, стал бы жить в квартире с таким дурацким (он именно так и выразился — дурацким!) полом. Выразив таким образом бушевавший в его душе протест, Илларион Николаевич прекратил репетицию и разгневанный удалился.

Такого, признаться, от него никто не ожидал. Безоговорочная актерская дисциплина была первой заповедью замечательного актера; его знали как человека, в этом смысле, необыкновенно щепетильного. Хорошо известны были случаи, когда он добросовестно делал свое дело, даже не во всем соглашаясь с режиссерами, а то и вовсе отвергая их постановочные концепции. Внезапно прекратив на этот раз работу, он показал, что взволнован не на шутку.

На нескольких репетициях он не появлялся, сказавшись больным; пришлось репетировать только те сцены, в которых Бородин не участвовал. Но вот, спустя несколько дней, Илларион Николаевич появился в театре и притом в отличнейшем расположении духа. Входя в репетиционное фойе, он объявил как ни в чем не бывало, что «все в порядке» и он готов продолжить работу. По окончании репетиции, партнеры обступили его и стали требовать, чтобы он объяснил им тайну происшедшего. Тайна оказалась очень простой. «Я не мог репетировать, — сказал он, — потому что не в состоянии был оправдать, хотя бы для себя самого, проживание в этой странной квартире. Мне требовалось объяснение, конкретное, живое и естественное, и в конце концов я его нашел. Представьте себе — нашел!»

Подробно обо всем этом он рассказывал уже после премьеры, на одном из обсуждений спектакля. «Я долго обдумывал эту “штуку”, — говорил он (речь шла об “установке” Акимова, которая, по его же словам, “в целом совершенно очаровала” его), — и пришел, наконец, к следующему: мой брат, оригинал-архитектор, умерший двадцать два года назад (заметьте, именно двадцать два, не больше и не меньше, Певцов любил точность), выстроил мне особняк с покатым полом, и я вынужден ходить по этому полу двадцать два года. Я, профессор Бородин, хочу идти не в театр, а к себе домой и ступать на привычный для меня покатый пол, не раздумывая при этом о своей походке и не рассчитывая каждый шаг».

Таким фантастическим способом была улажена нелегкая творческая проблема. После того как явился на свет в памяти {84} Бородина и в воображении актера чудаковатый профессорский брат, архитектор с явными странностями, актер почувствовал себя на покатом полу отличнейшим образом, ступал мягко и без предосторожностей. Во всяком случае, могу засвидетельствовать как очевидец, что если он и продолжал испытывать какие-либо трудности, двигаясь по акимовскому полу, то внешне это было совершенно незаметно. Словно полемизируя с самим собой и с собственным былым недовольством, он прохаживался по покатому полу привычной академической походкой, вперед-назад, вперед-назад, и теперь можно было подумать, что по любому другому полу он вообще не смог бы ходить.

Я не стал бы рассказывать об этом эпизоде столь подробно, если бы не одно обстоятельство. Отношение Певцова к «совершенно очаровавшей» его «установке» Акимова несколько произвольно, мягко говоря, толкуется в исторических исследованиях. Я уже приводил весьма нелестную характеристику, данную акимовскому оформлению «Страха» на страницах «Истории русского советского драматического театра». Теперь я должен приведенную цитату продолжить: «Построенное на приеме гиперболичности, оно [оформление] не случайно вызывало протесты Певцова, мешая ему входить в жизнь образа, затрудняя процесс творческого перевоплощения». Это как раз тот случай, когда тенденциозная полуправда обернулась прямым искажением истины. То, что «очаровывало», оказывается, «вызывало протест», а то, что успешно преодолевалось именно в процессе творческого перевоплощения, оказывается, препятствовало этому самому перевоплощению.

Поверив в замысел режиссера и художника, пусть с трудом и не сразу внутренне согласившись с ним, хотя бы в результате нелегких самостоятельных поисков, Певцов уверенно превращал его в свой собственный замысел. Недаром он сам рассказывал, что готовя такую сложную роль, как роль Бородина, он «работал бесстрашно», что материал роли «приятно взволновал» его и лег, как говорится, на сердце. При этом, повторяю, в основном и главном его творческий поиск оставался вполне самостоятельным. В своих воспоминаниях о Певцове Н. В. Петров отмечал, между прочим: «… Певцов сумел найти замечательный образ — образ наивного, жизнерадостного, близорукого к жизни и дальнозоркого в науке ученого. Он временами был даже комедиен. И это было совершенно правильно. Даже на кафедре, во время своего доклада, он был радостно наивен. Он был убежден, что иначе и нельзя мыслить…» Продолжая мысль Петрова, можно было бы сказать, что чем-то все-таки была грустна сама жизнерадостность Певцова, противоречива сама {85} его наивность. Певцовский Бородин заставлял каждого зрителя думать о самом себе — итог великий для истинного произведения искусства.

Он всегда старался выглядеть — и в известной степени ему это удавалось — ученым, уже давно овладевшим истиной или, во всяком случае, нашедшим кратчайший путь к ней. Но на самом деле, увы, оказывалось, что не он овладел истиной, а заблуждения овладели им. Прикрывающее его острый, внимательный взгляд старомодное, без оправы, пенсне и традиционная профессорская бородка должны были засвидетельствовать неизменность отстаиваемых им жизненных позиций. Но ведь в самом деле никакой неизменности не было. Внутри себя Бородин метался в поисках собственной правоты, потому что ничего другого ему не оставалось. Он хорохорился, возмущался и, несмотря на все свое профессорское упрямство и веру в собственную непогрешимость, в конце концов вынужден был капитулировать.

Но дело было не только в капитуляции. В ней самой могло и не быть ничего драматического. Драматично было противоречие между характером и масштабом заблуждений ученого и его надменной уверенностью в своей правоте. Жизнь наступала на него, ставила перед ним все новые и все более неожиданные вопросы, и он, при всем своем ребяческом упрямстве, стремился отвечать на них самому себе как можно искреннее, и искренность эта тоже становилась под конец спектакля очень драматичной. Вот что особенно важно было увидеть в ярком и талантливом человеке, воплощенном Певцовым.

В одном из эпизодов спектакля Бородин — Певцов кричал Кастальскому — Лаврову, угрожающе размахивая газетой: «Верить некому. Друзья и те предают. Котомина судят. Во вредительской партии состоял… Такой милый человек — и тот мерзавец!» Слова «такой милый человек» Певцов произносил с таким неожиданным простодушием и детским удивлением, что невозможно было, несмотря на всю серьезность вложенного в них смысла, не улыбнуться им. Ведь вот какими мирными, домашними и архаическими мерами мерил профессор жизнь — «такой милый человек», — и вот какие подножки ставили ему эти незадачливые критерии — «и тот мерзавец!»/

Кастальский, эдакий чуть раздобревший Растиньяк из современных, неуклюже подогревал разгоревшееся недовольство учителя — «мир ждет обличающего слова науки» — и тут же, вящего эффекта ради, добавлял с сочувственной интонацией, в которой не было и грана настоящего сочувствия, — «советские журналы не напечатают вашей работы». Это произносилось {86} таким тоном, что можно было подумать будто он, Кастальский, жизнь отдаст за опубликование бородинских исследований. Поверить в подобную самоотверженность Кастальского было невозможно, но Бородин все еще верил и попадался на удочку: «Я выйду на площадь и закричу… Я доклад сделаю, черт возьми! (Певцов кричал “черт меня возьми”.) Доклад о стимулах современного поведения».

Все это выкрикивалось торопливо, возбужденно, воинственно, и лишь последние слова: «Только меня арестуют, пожалуй, а?» Бородин проговаривал с естественной и лишенной всякой аффектации озабоченностью. Солидный и вовсе не трусливый по характеру ученый (если бы Бородин был трусливым обывателем, о нем вообще не стоило бы говорить) превращался в обиженного большого ребенка, которого ненароком обманули и вдруг оставили одного. Это было донельзя наивно, но нужно помнить, что наивность Бородина породили долгие годы замкнутого кабинетного труда, привычка добросовестного ученого отдавать себя всего во власть фактов, документов, исследовательских данных. Пытаясь выйти из своего кабинета в жизнь, профессор забыл по несчастью, что людей нельзя изучать теми же методами, которыми изучаются кролики и собаки, и попал впросак.

Разрабатывая концепцию страха как главного стимула современного поведения, Бородин тогда, в далеком тридцатом или тридцать первом году, видел перед собой, в сущности говоря, одних только обывателей и мещан, то есть тех, кого ему выгодно было видеть ради его схоластической и надуманной доктрины. Профессор более всего кичился своей научной объективностью, но как раз объективности он изменил прежде всего.

Разоблачая в начале века многоликую и бесстыдно мимикрирующую политическую обывательщину, Анатоль Франс писал, что «страх — болезнь заразная. Когда это бедствие разразится, то первыми оно настигает мелких буржуа и торговцев». Испуг и стремление к личной психологической безопасности и притом безопасности любой ценой особенно пышно расцветают на почве обывательского самодовольства, счастливой и пошлой уверенности потребителя, что благополучие его собственной персоны стоит судеб всего остального человечества. Бесстрашие порождается убежденностью, страх — более всего отсутствием всяких убеждений; мужество держится правдой, трусость неразлучна с ложью. Так обстоит дело в политике, так обстоит оно и в науке.

Бородин видел перед собой прежде всего Цеховых и Кастальских, истинный человеческий масштаб которых вполне {87} соответствовал его высокомерному представлению о «большинстве», — Певцов показывал это очень наглядно, самой манерой обращения с ними — благодушно-пренебрежительной. Но на Кимбаевых и Макаровых он до поры до времени вообще не смотрел всерьез — самым фактом своего существования они нарушали придуманную им схему. Фактически получалось так, что в поле его зрения оказывались только себялюбцы и льстецы, которые в свою очередь подсовывали профессору в качестве объектов исследования одних лишь себе подобных. Круг замыкался, и Бородин в результате так и не успевал увидеть что-либо дальше этой искусственно созданной вокруг него картины.

Заблуждения его были действительно искренни, но какой толк в этой искренности, если в самой основе и сущности ее лежала неправда? При сложившихся обстоятельствах искренность Бородина не могла и не должна была вызывать настоящее сочувствие. Но как раз тут Афиногенов пошел на известные упрощения, связанные с прямолинейно-социологической трактовкой классовости нравственных критериев. Такая трактовка заставляла его предвзято и односторонне строить отношения Бородина с его оппонентами и так называемыми «выдвиженцами».

Его пренебрежение к ним плохо связывается с очень сильными в русской научной интеллигенции демократическими традициями, которые не могли не оказать влияния на такого субъективно честного человека, как Бородин. Певцов инстинктивно или сознательно — этого никогда нельзя сказать точно — внутренне усложнял эти отношения, более тонко психологически обуславливал их и развивал.

Так обстояло дело до уже упоминавшейся мною кульминационной сцены спектакля, когда Бородин выступал со своим докладом о страхе, «общем стимуле поведения восьмидесяти процентов всех обследованных». Это уже был откровенный вызов, и чтобы бросить его требовалась немалая решимость. В давно и непроизвольно отработанной позе — неизвестно, чего в ней было больше, действительной непринужденности или сознания собственной значительности — стоял Бородин — Певцов на трибуне и небрежно, одно за другим, перечислял имена научных авторитетов, нанизывал одно умозаключение на другое. Внезапно он останавливался, впивался взглядом в слушающих, словно проверяя произведенное его словами впечатление, и после этого с явным удовольствием продолжал слушать самого себя. Ему нравилось, как аккуратно, что называется, впритирку, ложились слова рядом друг с другом, как легко ему удавалось тянуть в докладе свою логическую ниточку, ни разу не выпустив ее из рук.

{88} Вслед за Бородиным на трибуну поднималась Клара — Е. П. Корчагина-Александровская. Это была миниатюрная, строго одетая, седая женщина, которой быть может впервые в жизни пришлось выступать в такого рода аудитории и возвысить свой голос против ученого с мировым именем. Самый характер подобного оппонирования, где против научной (или даже лженаучной) доктрины выступала не наука же, а революционная совесть, человеческий опыт, материнское чувство, был предопределен той самой догматической заданностью конфликта, о которой уже было сказано выше. В наше время такой поединок едва ли мог бы состояться, но Афиногенов стремился именно к нему — прямому столкновению науки и мировоззрения.

Об ораторской дуэли Клары и Бородина написано было в свое время очень много. Не однажды рассказывалось об аккуратно повязанном мужском галстухе Клары, о папиросе, которую Клара держала по-мужски, четырьмя пальцами сразу, о Кларином взгляде чуть исподлобья и все-таки прямом, настойчивом, требовательном. Вспоминая о своей работе над ролью Клары, Екатерина Павловна подчеркивала, что ей «хотелось найти ту правду жизни, которую открыли для себя славные представители нашей старой большевистской гвардии, становясь на путь революции». Но роль Клары означала и для самой актрисы выход, едва ли не первый, в большой мир гражданских чувств и революционных раздумий.

В строгой, подтянутой, но бесконечно простой и полной душевной энергии женщине воплощалось — и в большой степени благодаря поразительному проникновению актрисы в характер — могучее и неразрывное единство революционных поколений, та великая «связь времен», без которой человечество не могло бы двигаться вперед. Именно Корчагина придала Кларе необходимую психологическую конкретность, сделала ее реальной и живой настолько, что заданность предложенной Афиногеновым схемы должна была отступить на второй план. В том трудном идейном споре, который разгорался в «Страхе», старая Клара оказывалась по праву в одном ряду с молодыми, с теми, для кого идейная концепция Бородина была не чем иным, как идейным пережитком, нелепым порождением социальной ограниченности и классовой предвзятости людей старого мира. В первоначальном варианте пьесы была сцена, в которой эта мысль непосредственно иллюстрировалась. После своего выступления Клара разговаривала с Кимбаевым, и Кимбаев, со свойственной ему экзальтацией, объяснял Кларе, что сказанное ею как бы выразило и его собственные чувства. Но и без этой сцены близость Клары к молодым была, благодаря Корчагиной {89} очевидна. Афиногенов согласился с театром, и сцену вычеркнули.

Выступая с институтской кафедры, Клара прямо-таки отчитывала Бородина, отчитывала, как отчитывают неразумных школьников, — столько было в ее голосе, в резкости ее надтреснутых интонаций живого человеческого возмущения и нравственной зрелости, таким неопровержимым и убийственным личным опытом была удостоверена вся ее речь. В отличие от Бородина, Клара была поглощена не впечатлением, которое производили ее слова, а потребностью быть понятой до конца, убедить, сломать стену предубеждений и мертвой псевдоакадемической логики. Стремлением доказать свою правоту была захвачена сама Клара, но столь же сильным стремлением была захвачена и актриса, ибо именно от ее убежденности, от ее способности доказать правоту Клары в значительной степени зависел весь идейный итог спектакля.

На одной из открытых генеральных репетиций Корчагина так разволновалась, что совершенно утратила, произнося свою речь, найденный ею в процессе работы над ролью тон — такое тоже случается даже с самыми большими актерами. От этого речь словно размякла, приобрела чуждую ей сентиментальную окраску, и случилось именно то, чего многие уже давно опасались. В поединке на кафедре побеждал на этой репетиции Бородин. Побеждал, разумеется, не доводами, не своей хваленой научной аргументацией, а, что называется, нервом, напряжением, певцовской умственной страстью, которых на той репетиции не хватило Кларе — Корчагиной.

Рассказывая об этой репетиции (мне на ней присутствовать не пришлось), Петров вспоминал, в частности, как зрители, большинство которых составляли слушатели Комакадемии, открыто сопротивлялись словам Бородина и как это сопротивление подстегивало Певцова: «… Почувствовавший протест зрителя, он актерски инстинктивно вступил с ними в борьбу… Чем активнее была борьба Певцова со зрителями, тем больше повышалась ответственность Корчагиной. С интересом наблюдая за идейным поединком Певцова и аудитории, я взглянул на Корчагину-Александровскую и испугался. Вместо гневной, мудрой и спокойной Клары, я увидал испуганные и взволнованные глаза актрисы Корчагиной»…

Услышав об этой неудаче Корчагиной и тем самым о неожиданном и ложном результате происходившего в пьесе идейного поединка, С. М. Киров, внимательно следивший за работой театра, высказал даже сомнение в целесообразности постановки «Страха» — странно было бы, если бы театр примирился с тем, {90} что в глазах зрителей Клара оставалась бы хоть в наималейшей степени побежденной. Киров решил сам побывать на генеральной репетиции и проверить свои опасения. И на этот раз актриса взяла, как говорится, полный и окончательный реванш. Она успокоилась после слишком хорошо запомнившейся ей осечки и, судя по всему, поняла не только художественный, но и человеческий ее смысл. В коротком торжестве Бородина увидела она нелепую и безобразную несправедливость, и против этой несправедливости восстало все ее существо.

Ценой этого внутреннего гнева актрисе удалось завоевать безграничное зрительское доверие к своей героине, доверие к прожитой ею жизни, к выстраданной непоколебимости ее убеждений, к ее материнскому горю и материнскому мужеству. После этой, последней генеральной «Страха» реакция зрительного зала на выступление Клары уже не оставляла никаких сомнений в общей победе драматурга и театра. «Молодчинище!» — сказал тогда о Кларе — Корчагиной Сергей Миронович, и в этих словах звучала и похвала самой актрисе, и воплощенному ею образу старой большевички, так умно и страстно выступившей с театральных подмостков от имени всего своего революционного поколения. Увидев, несколько позже, на сцене Художественного театра другую Клару, Киров заявил решительно: «Наша ленинградская Клара лучше… Она настоящая, убедительная…». В таком же духе высказался о работе Корчагиной и А. М. Горький — «Опасная роль, а как играет». Признание писателя было тем ценнее, что поначалу и он, по собственным его словам, «как будто и сопротивлялся афиногеновскому замыслу», и именно битвой Клары и Бородина на подмостках б. Александринского театра это сопротивление было сломлено.

После того как на последней генеральной репетиции Корчагина полностью овладела ролью, буря аплодисментов неизменно на всех без исключения спектаклях разражалась в ответ на слова Клары: «Когда мы сломим сопротивление последнего угнетателя на земле, тогда наши дети будут искать объяснения слова “страх” в словаре». На театральных подмостках выигрывалось трудное идейное сражение. Вышедший на передний край современной темы, маститый академический театр снова подтверждал свою творческую боеспособность. Значение этого успеха не становится меньшим от того, что и замысел драматурга, и его сценическое воплощение были во многих отношениях обусловлены исторически ограниченной идейно-художественной проблематикой своего времени.

1966

## **{****91}** Погодин — Охлопков и Погодин — Вахтанговцы

Две постановки «Аристократов» — в Театре им. Е. Вахтангова и в Реалистическом театре — вызвали много толков, и это вполне естественно. Театры, глубоко различные по своей поэтике, обратились к одной и той же пьесе и создали на ее основе спектакли, принципиально противостоящие друг другу. Случай до некоторой степени беспримерный и весьма поучительный. Творческая дискуссия, можно сказать, ворвалась непосредственно на сценические подмостки и стала благодаря этому гораздо более плодотворной. Прежде всего сразу же отпал вопрос о том, который из спектаклей лучше. Перед нами произведения, отчетливо противоположные по своей художественной природе и, следовательно, по решаемым ими задачам. А когда решаются разные задачи, бессмысленно обращаться к одним и тем же критериям.

Охлопкова более всего воодушевил финал пьесы, завоеванная в испытаниях и борьбе, возникающая из стихии и хаоса гармония. Герои «Аристократов» прожили в пьесе тревожную жизнь, холодный ветер кружил их, снежные бури сбивали с ног, но сильнее ветра и метелей бушевали в их душах бури нравственные — они не только жили, но и рождались заново, и об этом сказал, как умел, в своих колченогих стишках один из них, Алеша: «Я вроде как будто снова рожден, трудиться, и жить, и петь хочу, от радости слезы текут, и, конечно, я молчу». Торжествующая в финале пьесы человечность расплескивается на маленькой и непривычной площадке Реалистического театра в пестрых брызгах веселого театрального карнавала, который становится в конце концов своеобразным эмоциональным лейтмотивом спектакля.

В красках и ритмах этого карнавала утверждается Охлопковым победа людей нового мира, уверенно и радостно творящих новую действительность. Некая обобщенная, не останавливающаяся на психологических частностях театральность призывается режиссером для воссоздания катаклизмов, совершающихся {92} в человеческих душах. Зрителям предлагаются, если можно так выразиться, общие очертания этого бурного процесса, его ритмы и переломы, и жизнь, которую создает театр, ничем не напоминает жизнь, которой живут сами зрители. Со всей очевидностью проступают в работе Охлопкова черты нового романтизма, возвращающего на нашу сцену открытые и, главное, откровенные, сами себя не стыдящиеся проявления человеческой силы, мужества, жестокости и благородства.

Стон отчаяния, восторженный крик радости, жестокий повелительный окрик или чуть слышное, по-человечески убеждающее слово выключаются здесь из некоей единой цепи «подводных» психологических мотивировок. Все это объясняется и обуславливается единственно законами театра и театральности. Мера театральной выразительности и экспрессии становится в спектакле также мерой правды и достоверности. Поэтому и из пьесы извлекается весь ее театральный потенциал, используются все возможности, предоставляемые ею режиссеру. Охлопков насыщает спектакль приемами условного японского театра с его изысканной и парадной декоративностью, с выходами актеров в зрительный зал, на «ханамити» — «цветочную тропу», с его многозначной иероглифической пластикой. Одновременно он обращается к поэтике итальянской народной комедии и вводит в свое представление веселых и деятельных «слуг просцениума» — «цанни», создающих своим неутомимым хозяйничанием на сценической площадке грубоватую и жизнерадостную атмосферу площадного представления.

Такое на первый взгляд неожиданное и противоречивое сближение различных театральных приемов, и притом на живом, остросовременном и волнующем материале, оправдывается более всего творческой индивидуальностью самого Охлопкова. Важно, что именно он обладает способностью подчинять все эти разноликие атрибуты театральности требованиям современных, близких нам и важных для нас жизненных коллизий. Можно сказать с полной уверенностью, что Охлопков нисколько не стилизует, не подлаживается под ушедшие театральные культуры, а безбоязненно использует подручные театральные средства для того, чтобы выразить свою мысль как можно ярче и повести за собой зрителей как можно уверенней. О том, хорошо ли это, плохо ли, надо судить прежде всего по достигаемым им результатам.

В конце концов зрителей волнуют не театральные новшества, и еще меньше беспокоит их происхождение применяемых режиссером приемов. То обстоятельство, что Охлопков обходится без сценической коробки и превращает весь зрительный зал {93} в место действия, само по себе тоже ничего не решает. Мне пришлось видеть «Аристократов» и в Москве, где они разыгрываются в самом центре маленького зала, и в Ленинграде, где охлопковцы, по условиям помещения, вынуждены были водворить их обратно на обычную сцену. Право же, принципиально ничего при этом не изменилось. То, что волновало в московских условиях, продолжало волновать в ленинградских. А то, что казалось нерешенным в Москве, не произвело впечатления и в Ленинграде.

Действительное своеобразие режиссуры Охлопкова заключается, как мне кажется, в другом — в требованиях, предъявляемых им драматургическому материалу. Пожалуй, впервые Охлопков получил пьесу, отвечающую — и то лишь до известной степени — его режиссерскому мышлению. Пресловутая погодинская очерковость, на которую так часто ссылаются и которую обычно ставят драматургу в вину, с точки зрения Охлопкова оказалась важным достоинством пьесы. До сих пор гостеприимством охлопковского театра чаще всего пользовались прозаики и очеркисты. Театр инсценировал «Мать» Горького и «Железный поток» Серафимовича, поставил «Разбег» В. Ставского, и обращение ко всем этим названиям носило для него принципиальный характер. В каждой из перечисленных постановок прозаический текст, с его описаниями и размышлениями, с его свободным расположением событий во времени и пространстве, не только оправдывал и объяснял условность режиссерских приемов, но и помогал театру утверждать собственную логику драматического развития.

По другому обстоит дело в «Аристократах». Повествовательность и очерковость превращены здесь в драматургический принцип и становятся особенностями новой драматургической поэтики. Именно эти особенности непосредственно стимулируют фантазию режиссера, питают его воображение. Охлопкову, признает это он открыто или не признает, мешает внешняя и внутренняя психологическая непрерывность действия, его связывают по рукам и ногам прямолинейные жизненные мотивировки переходов из сцены в сцену, из ситуации в ситуацию. Гораздо более важными и убедительными в охлопковской режиссуре становятся мотивировки эмоционально условные, переломы действия, подчеркиваемые и объясняемые музыкой, пластикой, светом, игрой цветовых пятен, резкими и тревожными ритмическими контрастами.

Многое в пьесе Погодина оказалось в русле такой именно режиссуры — ее многоэпизодность, ничем не маскируемая иллюстративность и драматическая сжатость. Отдельные сцены {94} связываются между собой не только и не столько единым внутренним действием, сколько механизмом идейного замысла, требованиями всей рисуемой драматургом картины жизни. Но Охлопкова тоже воодушевляет больше всего стремление создать на сценической площадке доступными театру средствами всю картину, многоцветную, необычайно широкую, но неделимую, картину нового и чудотворного рождения людей, еще вчера считавшихся нравственными мертвецами. Совершается некое историческое чудо, и режиссер показывает его во всем его величии.

Вахтанговцев привлекло в пьесе совсем другое. Они тоже помнили о чуде, но совершилось оно по их представлению не только во всем своем объеме, но и во множестве человеческих душ и в каждой душе по-своему, в каждом человеке по-другому. С этой точки зрения бессмысленно было бы сравнивать, глядя поверху, спектакли Реалистического театра и Театра им. Вахтангова. То, что, как я уже сказал, не мешало, а, наоборот, помогало Охлопкову фантазировать и развивать свою режиссерскую идею, стало помехой на пути к индивидуальной и многообразной правде, которой добивались вахтанговцы. Им-то как раз более всего нужна была внутренняя психологическая непрерывность развития образов, им-то как раз насущно требовались непосредственно из жизни почерпнутые мотивировки и объяснения там, где Охлопков легко избегал их.

Из‑за этого в спектакле Реалистического театра на первый план выдвинулись эпизоды, вовсе отсутствующие у вахтанговцев. По-разному начинаются оба спектакля. У Охлопкова хозяевами сцены сразу же оказываются стремительно проносящиеся по площадке веселые подмастерья спектакля — цанни, разбрасывающие вокруг себя конфетти, вовлекающие зрителей своим озорством в атмосферу театрального карнавала, игры, праздника. История «аристократов» поучительна, в чем-то трагична, а, главное, величественна, и театр готовится представить эту историю, ничуть не прячась за спинами действующих лиц. Представление есть представление, и зрителям не будет дано забыть об этом ни на одно мгновение спектакля. Таковы здесь, как говорится, условия игры.

Спектакль, поставленный Б. Захавой, начинается с настораживающей, тревожной торжественностью. Огромные серые облака медленно движутся по небосклону, наплывают друг на друга, тянутся одно за другим, и на фоне этих облаков, выхватываемая лучом прожектора, вырисовывается скупым силуэтом лагерная сторожевая вышка и трепещущий над ней красный флаг. «Условия игры», как видим, совсем другие. Зрители, пришедшие в Реалистический театр, будут смотреть представление {95} чуть-чуть глазами введенных режиссером цанни, смотреть и помнить о том, что перед ними игра, смотреть и сознательно отдавать себя во власть шумного и неудержимого театрального потока, увлекающего за собой и уже одним этим оправдывающего себя. Зрители вахтанговского спектакля сразу же столкнутся с суровыми, настраивающими на серьезный лад ассоциациями, и для них все происходящее в «Аристократах» окажется очень далеким от театральной «игры».

Одной из драматических кульминаций охлопковского спектакля стала сцена побега Кости-капитана, решенная столь же условно, как и все другие сцены. Костя-капитан бросается в воду, спровоцированный на это людьми, которым оказалось не по душе его внутреннее перерождение. Внутренняя борьба, происходящая в Косте, получила в этой сцене зримое пластическое выражение. Костя сопротивляется, барахтается, борется и в конце концов выходит из последнего нравственного и физического испытания победителем. В этой сцене нет текста, да он здесь и не нужен. Без слов понятен порыв человека, оказавшегося на одном из самых сложных рубежей своей жизни и столкнувшегося в поединке не столько с подстрекателем, увлекающим его на побег, сколько с самим собой. Внутренний конфликт достигает на этот раз той степени наглядности, при которой все происходящее в человеческой душе получает свое пластическое выражение.

В спектакле вахтанговцев, как и в их варианте пьесы Погодина, этой сцены нет. Все, что случилось с Костей-капитаном, проигрывается ими в сцене, действие которой происходит на квартире начальника лагеря Громова. Сюда является едва выбравшийся из реки, промокший, дрожащий и необычно серьезный Костя — «Гражданин начальник, поймите мою жизнь. Скажите, разве я погиб? Я вечный преступник, да?» Костя и Громов глубоко взволнованы, и каждый старается скрыть свое волнение. Один потому, что ему чуть стыдно пробудившейся в нем человечности, другой — потому, что перед ним живой плод его долгих воспитательских усилий, его восторжествовавшая правда, нелегкая, но теперь уже неоспоримая победа. В том, как поступает в этой сцене Громов, есть едва уловимый оттенок эффектного жеста под «затемнение»: «Пиши. Вот что, — приказывает он коменданту. — От наказания освободить, баян вернуть, клей выдать». Все это вместо наказания, на удивление разинувшему рот коменданту и в качестве последнего урока самому Косте. Но Громов — Абрикосов действительно счастлив, что может поступить таким образом, счастлив и не может скрыть своего удовольствия и своей гордости. Вот, дескать, как оно бывает!..

{96} Вахтанговцы не проходят мимо каждой сколько-нибудь интересной и важной психологической подробности в биографии персонажей. Им хочется разобраться не только в Косте, или Соньке, или Громове; им интересен и комендант, из заключенных, живущий все время под гнетом собственного прошлого, шарахающийся от собственной тени («Никак не могу оживить парня», — жалуется Громов). Они внимательно присматриваются к бывшей кассирше из Торгсина Маргарите Ивановне и к влюбчивой Нинке, к инженеру Боткину и к бывшему художнику. Все они вместе, и каждый в отдельности, удостоверяют собой совершающуюся на сцене реальную, сложную, противоречивую человеческую жизнь.

Различные по своей природе режиссерские подходы к пьесе в целом приводят, разумеется, к разной трактовке ее главных героев — Соньки (Беленькая и Алексеева) и Кости-капитана (Аржанов и Р. Симонов). В спектакле Реалистического театра Костя-капитан — человек широкий, романтического склада, по-своему смелый и сильный. Происходящий в нем перелом именно поэтому труден и болезнен. Аржановский герой немного сникает в финале спектакля, слишком над многим ему еще придется призадуматься и слишком многое в себе перебороть. Иначе понимает Костю Р. Симонов. В противоположность аржановскому Косте, его герой именно в финале находит, как говорится, самого себя. Вечно он насмешничал, жил шутовством и презрением к людям, а теперь вот зашевелилось в нем что-то живое, и поначалу он сам себя перестал узнавать, а узнав, удивился, обрадовался и расцвел. И как-то само собой выясняется вдруг, что именно этой трудовой, творческой жизни ему до сих пор не хватало, что его стихия вовсе не уголовщина, а живая, инициативная, самостоятельная, непременно самостоятельная работа.

Симонов разрабатывает характер с той психологической виртуозностью, в результате которой все противоположные его черты сливаются неожиданным образом в нечто очень цельное и естественное. День за днем человек себя разменивал на мелочи, на дешевые остроты и совсем не дешевый обман, и все настоящее в нем таилось от окружающих и подменялось надуманным, разыгрываемым, показным. Потребовалась высокая человеческая проницательность Громова для того, чтобы в последней сцене спектакля мы встретились с подлинным Костей. Так глубокое воплощение одного характера вызывает своего рода цепную реакцию и укрупняет другой. Это одно из самых важных и плодотворных преимуществ психологического театра, правде которого подвластны не только отдельные личности, но и многообразные связи и зависимости, обуславливающие их развитие.

{97} Закон театральной условности, которой подчиняет пьесу Охлопков, освобождает актеров от необходимости проживать на сцене все то, что не получает и не может получить энергичного и сжатого внешнего выражения. От этого в сценических биографиях героев возникают пустоты, которые режиссер вынужден заполнять чисто внешними театральными средствами, интермедиями, пантомимами, проходами. Благодаря всему этому, один этап их жизни или одна стадия внутреннего развития героев как бы отбиваются друг от друга, и актерам приходится, хочешь не хочешь, совершать головокружительные прыжки через нравственные водоразделы и пропасти. Действие развивается от одного эпизода к другому не потому, что идет жизнь, и притом идет неудержимо и безостановочно, а потому, что возникают один за другим поучительные контрасты, порождающие в свою очередь новые контрасты и новые альтернативы. Через них и проходит путь к окончательному решению, тому самому, которое театр и хочет предъявить зрителям.

Театральность, как только она становится творческим принципом, а не художественным результатом, достигнутым в процессе проникновения в жизнь, непременно ведет к схематичности, и это, пожалуй, не требует доказательств. Если центр тяжести перемещается на главные поступки и на наиболее острые коллизии (а театральность, возведенная в принцип, этого требует), из поля зрения зрителей устраняются, наряду с коллизиями менее важными и менее острыми, поступки и коллизии очень существенные, но менее различимые. Отдается не всегда законное предпочтение заметному перед незаметным, видимому перед скрытым, ясному перед сложным. Такова, в известном смысле, оборотная сторона яркой и самоценной зрелищности; таково противоречие режиссерской поэтики, утверждающей театральность, как таковую.

Но скажем прямо — многое в пьесе Погодина оправдывает режиссерское решение Охлопкова. Драматург не задерживается на внутренних трудностях, испытываемых его героями, и торопится показать своих персонажей уже преодолевшими всякие трудности. В этом смысле вахтанговцам приходится многое досказывать актерскими средствами. А это, во-первых, не всегда удается, во-вторых, приводит к психологическому нажиму, к перенасыщенности актерского исполнения многозначительными паузами, мимической игрой, интонационными оттенками. Пострадал от этого даже симоновский Костя-капитан. Актер так осерьезнил его в последних сценах спектакля, что он стал ни с того ни с сего походить на мелодраматического героя, что ему уже вовсе не пристало. Алексеева ярко и остро рисует характер своей {98} Соньки в первой половине спектакля, то есть до той поры, пока отчужденность и вызывающая порочность ее героини остаются на первом плане. Но как только Сонька «перестраивается», как только она перестает быть и отчужденной и порочной, индивидуальность характера исчезает вовсе. Драматург не дал актрисе ничего взамен того, с чем ее героиня уже рассталась, а сыграть в характере то, чего в нем нет, — дело немыслимое.

Не всегда удается и Охлопкову преодолеть своими режиссерскими приемами психологическую эскизность пьесы. Укрупняя ее эмоциональные кульминации, он тоже оказывается порой в непосредственной близости от мелодрамы, и один из характернейших в этом смысле моментов — объяснение Соньки с начальником. В коротком разговоре начальник задает Соньке несколько не слишком сложных вопросов: «Куришь, конечно?» или «Сколько лет имеешь?», и, незаметно для себя самой, Сонька оказывается во власти его ненаигранно-серьезного отношения к ней. Ничего особенного не происходит, просто начальник спрашивает: «Отец был крестьянин или рабочий?», а Сонька отвечает: «Рабочий». «Металлист»? — переспрашивает начальник, и Сонька добавляет: «Железнодорожник. В крушении погиб». «Понятно, — замечает в ответ начальник. — У меня тоже отец был рабочий… Умер от чахотки. Все понятно». И неожиданно прерывает разговор.

Алексеева играет эту сцену, словно выходя из слишком долгого оцепенения, сопротивляясь рождающемуся в ней чувству доверия к начальнику. Вопрос, который Сонька задает самой себе после ухода начальника, — «что ему понятно?» — только дальнее эхо того, что происходит в ее душе. Что-то в этой душе произошло, мы еще не знаем точно, что именно, но почему-то верим, — произошло нечто очень важное и значительное.

Таким неполным, неокончательным результатом разговора, который на самом деле вызывает серьезнейший кризис в Сонькином сознании, Охлопков довольствоваться не может. Ему нужен взрыв, сценический катаклизм, подлинное потрясение, иначе нечего было бы, как говорится, огород городить. И таким взрывом Охлопков действительно завершает сцену. Потрясенная, почти обезумевшая, мечется Сонька под скорбно-торжественные аккорды листовского «Funerailles», ломает руки, не в силах совладать со случившимся.

И вот что удивительно. Догадки, возникающие в связи с поведением Соньки — Алексеевой, оказывается, волнуют сильнее открытого эмоционального взрыва в поведении Соньки — Беленькой, невысказанное действует убедительней того, что высказано так громко и так, казалось бы, неопровержимо. Если вдуматься {99} в этот парадокс, начинаешь понимать, что и условный театр должен подчиняться законам психологической правды, что самые права театральной условности ни в какой степени не противостоят требованиям жизненной логики. Больше того. Только глубоко постигнутая логика жизни способна оправдать самую неожиданную театральную условность.

Но дело не в отдельных просчетах, допущенных Охлопковым. Важно другое. В работе над одной и той же пьесой проявились разные тенденции развития нашего театрального искусства. Продолжает укреплять свои позиции реалистический опыт, отстаивает свое место на театральных подмостках и живой, дерзкий, устремленный в будущее эксперимент.

1936 – 1941

## **{****100}** Во имя живых, в память о мертвых

— Помилуйте, — сказали предусмотрительные люди, — эта пьеса непременно провалится. Зрители не любят разговаривающих покойников. Самому Шекспиру они с трудом прощают вольность в обращении с мертвецами и, говоря по совести, тень отца Гамлета никогда не была их любимым героем.

— Что за чертовщина, — рассердился один уважаемый свердловский ученый, — это какой-то спиритический сеанс, а не пьеса. Не понимаю, как могли все это разрешить к представлению, и кто, собственно, позволил драматургу возвращать умершим дар речи, способность двигаться, действовать и совершать поступки. Ведь, насколько я знаю, уже давно установлено, что мертвецы обречены на молчание?

На этом месте борец за художественную правду поспешил оговориться. Его-то самого чапековские мертвецы не пугают, он-то понимает, что все это — сплошная выдумка. Но ведь найдутся и такие, что не поймут и, чего доброго, примут всю эту чертовщину всерьез. Именно о них он заботится, их он и берет великодушно под свою защиту.

Профессор рассуждал, вероятно, вполне логично, и я не дерзнул бы возражать ему. Что правда, то правда — мертвецы действительно не обладают даром речи.

Но чехословацкому писателю Карелу Чапеку, с его ненавистью к насилию, с его верой в чудотворные силы человека, желающего остаться человеком, было не до рассуждений, подобных рассуждениям почтенного профессора. Заставляя мертвецов разговаривать и возвращая их в строй, он исполнял свой гражданский долг и исполнил его.

Решительно трудно предположить, что тщеславное и суетное желание считаться новатором побудило Чапека обратиться к изображению покойников, людей давно истлевших в своих могилах и умолкнувших, действительно, навсегда. Напротив, страстная убежденность в том, что люди, сумевшие умереть за будущее, продолжают жить и никогда не умрут в памяти живых, только {101} это возвышенное, исполненное истинного оптимизма чувство заставило его сделать своими героями мертвых.

Образ «вдовы, стоящей на коленях посреди поля сражения на одном из теперешних театров войны», по словам самого Чапека, послужил непосредственным толчком к написанию пьесы «Мать». Образ стареющей женщины, у которой война отняла и продолжает отнимать ее единственное богатство — ее детей, образ попранной и возрожденной мужеством человеческой жизни вдохновил драматурга на создание одного из самых трагических и светлых произведений современной драматической литературы.

Но только как это могло случиться: обобщенный образ войны, смерти, разрушения — и вместе с этим светлое жизнелюбие; трагедия матери, потерявшей всех своих детей — и ее высокое нравственное торжество? В этом мнимом и кажущемся противоречии, вероятно, и заключается все удивительное своеобразие пьесы, ее художественная смелость и правдивость. Одного за другим теряет мать своих сыновей: мужественного экспериментатора-врача, храброго летчика-рекордсмена, бойца-коммуниста. Впереди — полное одиночество, тоскливая, беспросветная и безнадежная старость, — что может быть страшнее этого? С отчаянием она держится за оставшегося с ней младшего сына Тони — уж этого она не отпустит.

И все-таки она отдает его. До последней минуты она считала, что в нем ее единственное спасение, но настала такая минута, когда она поняла — родине Тони нужен еще больше, чем ей. «Иди!» — говорит она сыну в финале пьесы, согласно ремарке автора «срывая со стены винтовку обеими руками» и протягивая ее Тони. И это «иди» выражает собой всю страсть и энергию чапековского замысла.

— Но этого слишком мало, — могут сказать нам, — чересчур мало для того, чтобы оправдать слишком уж общие и пацифистские призывы матери.

Нет, этого вполне достаточно, скажем мы. Чем отвлеченнее и экзальтированнее звучат в течение самой пьесы пацифистские речи матери, тем сильнее и основательнее можем мы довериться ее последнему, бесповоротному и оплаченному всей безграничной ее любовью к сыну решению. Если она, мать, сказала «иди», значит, надо идти. Если великая цель защиты человечества от фашистского варварства сломила или, наоборот, так высоко подняла ее всепоглощающее материнство, значит, нельзя больше колебаться, надо брать винтовку и идти.

Так по-новому прозвучала в современной драматургии горьковская великая тема матери. Чапек показал не только беспредельное {102} и самоотверженное мужество материнского чувства, но и его неразрывную связь с гражданским гуманизмом, с ненавистью к насилию и любовью к родине. Продолжающие жить в сознании матери ее отец, ее муж, ее сыновья по праву продолжают участвовать в решении вопросов, терзающих и преследующих старую женщину. В той мере, в какой память о делах, ими совершенных, не угасает, они для нее живы, и их бессмертие делает ее сильной.

… Образ вдовы, стоящей на коленях посреди поля сражения… Нет, не так! Скорее образ вдовы, поднимающейся с колен и берущей в руки оружие погибшего героя, стоял перед глазами Чапека, когда он писал свою пьесу. Пьесу, в которой великие гуманистические идеалы и наряду с ними живые человеческие чувства представлены грозной и неодолимой силой, поднимающей на борьбу ученых, летчиков, революционеров, патриотов и матерей.

— Но как же все-таки играть мертвых? — спросили актеры, прослушав пьесу Карела Чапека. — Следует ли «вживаться» в образы покойников, и где можно подробнее познакомиться с их психологией, манерой вести себя, произносить слова и двигаться? Увы, по этому вопросу нет специальной литературы и отсутствуют авторитетные показания очевидцев. Нельзя же без всего этого!

Актеры задавали свой вопрос неспроста. Они настолько привыкли за последнее время к так называемому «изучению материалов», к экскурсиям в больницы, к поездкам на заводы и походам в музеи, что просто разучились доверяться собственному воображению. Однако, к счастью, на этот раз экскурсия на кладбище не состоялась. Сам Чапек позаботился об этом, попросив в предисловии к пьесе, чтобы «мертвых, продолжающих собираться вокруг матери, изображали на сцене не в виде страшных привидений, а как простых и добрых живых людей, которые самым обыкновенным образом ведут себя в приличной домашней обстановке при свете уютной старой лампы». «Вся разница лишь в том, — счел он нужным прибавить, — что мать не может дотронуться до них рукой, да еще, пожалуй, в том, что они немного менее шумливы, чем мы, живые».

Судя по всему Чапек предвидел возможность превращения его персонажей в призраков, страшных гостей из загробного мира, вооруженных всеми пугающими, хоть и бутафорскими атрибутами театральной мистики. Такое толкование пьесы, несомненно, дало бы любому режиссеру возможность покрасоваться световыми эффектами, игрой фосфоресцирующих красок и прочими сценическими хитроумностями, но зато лишило бы пьесу ее {103} основного, ее решающего смысла, ее внутренней достоверности. Потому что достоверность нередко достигается именно там, где перестают заботиться о сходстве.

Постановщики «Матери» в свердловском Драматическом театре — И. С. Ефремов и Г. А. Георгиевский это поняли и притом поняли, мне кажется, уже тогда, когда взялись работать над чапековской пьесой. Согласимся, что для этого нужна была подлинная смелость. Меньше всего хотелось бы в этой связи распространяться по поводу того, что пьеса Чапека впервые увидела свет советской рампы не в Москве, а в Свердловске, на так называемой театральной «периферии». Смелость свердловчан безотносительна к их географическому положению.

Пьеса Чапека трудна, и не потому, разумеется, что в ней действуют мертвецы. В театре сразу же догадались, что это мертвецы весьма относительные, что играть их надо как живых. Есть, однако, в пьесе другая трудность, менее очевидная, но более, на наш взгляд, серьезная. И относится она уже не к форме, а к существу творческого мышления Чапека.

На протяжении всей пьесы ее персонажи живут в двух, так сказать, планах одновременно. Они общаются друг с другом в непринужденных будничных разговорах, рассуждают о вещах повседневных и естественных и в этом общении чувствуют себя легко и привычно. Однако за разговорами по-семейному дружескими кроется в иные моменты возникающее различие во взглядах, несовпадение жизненных позиций, которое так остро и трагично проявится в том факте, что в непримиримо враждебных друг другу лагерях оказываются братья — Петр, коммунист, и Корнель, фашист. «В нашей семье, — говорит Корнель, — каждый на свой образец. Такая уж злосчастная семейка».

И вот Петр и Корнель сталкиваются друг с другом за шахматной доской. «Пешки, — говорит Петр, — всегда идут вперед. Пешка может пасть, но она не может двигаться назад. Пешки всего мира, объединяйтесь!» — «Но если пойти конем на дэ пять…», — пробует возразить Корнель, и Петр сразу же останавливает его: «Не путай мою задачу». Игра в шахматы превращается в сложное иносказание, и жизнь в материнском доме становится умозрительной, складывающейся из символов и условных обозначений. Она покажется бессмысленной, если не прочитывается ее второй план. В эти минуты комната матери оказывается огромным, бушующим миром, потрясаемым социальными катаклизмами, борьбой мировоззрений, битвами начинающейся, хоть еще и не разгоревшейся мировой войны.

Дерутся ли непримиримо враждующие братья на шпагах, решают ли любимую задачу отца, помогают ли матери наводить {104} в доме порядок, они уже живут не только и не столько собственной жизнью, сколько трудной и трагической в эти дни жизнью всего человечества. Подтекст их разговора открыто публицистический, а не психологический, и если бы он доносился слишком прямолинейно, пьеса прозвучала бы жестко и дидактично. В этом и заключается подлинная, а не мнимая трудность сценического воплощения «Матери», и с этой трудностью и столкнулись в первую очередь авторы свердловского спектакля. Задача состояла в том, чтобы сочетать естественную и живую жизнь в доме матери с жизнью зашифрованной, вторгнувшейся в одну из бесчисленного множества человеческих семей и ставшей в конце концов и ее жизнью.

Не только своей собственной, индивидуальной жизнью, но и жизнью всех людей на земле разом живет в пьесе и зажила в спектакле и сама мать. Она перестала быть только матерью только своих сыновей, а превратилась во всеобъемлющий символ трагического материнства. «Так объясните же мне, — обращается она к сыновьям, к мужу, к отцу, ко всем окружившим ее мертвецам, — почему именно я, почему всегда я, почему в течение всей древней, средней и новой истории только я, я, мать, женщина, должна платить такой ужасной ценой за ваши великие дела?»

Мать произносит эти слова не только от своего собственного имени. В этот момент она не просто мать, а ее субстанция, философская сущность, чем-то большее и в то же время чем-то меньшее нежели простая, добрая и охваченная горестными воспоминаниями женщина. Чем-то большее потому, что рядом с ней становятся в этом момент миллионы других, чувствующих то же, что чувствует и думает она, матерей. И чем-то меньшее, потому что, говоря от имени многих, она лишается возможности, не успевает сказать все, что хотела бы сказать от себя лично. Живым, естественным, от сердца идущим словам нередко приходится потесниться в пьесе Чапека, чтобы уступить место обобщенным социальным формулам и призывам. Это одновременно и сознательный прием драматурга, с которым нельзя не считаться, и уязвимая особенность пьесы, которую нужно в немалой степени преодолевать в сценическом воплощении образов.

Главная заслуга свердловчан заключается в том, что эту серьезную трудность они сумели если не одолеть полностью, то, во всяком случае, обойти. Они создали спектакль, главная идея которого не парит над сценическим действием, не живет в нем отдельно от человеческих судеб, а рождается внутри этих судеб, из малого, ежечасного и единичного, вырастая во всеобщее.

{105} Не все в этом смысле одинаково удалось, но основное — непрерывно сгущающаяся атмосфера, самый воздух, время, в котором зреет материнское мужество, исполнено не внешнего, а внутреннего напряжения. Дом матери, вполне реальный и по-человечески такой понятный, пустеет, а кажется, что пустеет целый мир, сжигаемый войной и ненавистью. Вскипает материнская боль, и она тоже воспринимается как боль миллионов. Удар за ударом обрушивается на день ото дня седеющую, но твердо стоящую на ногах женщину, горе тяжелыми морщинами ложится на ее лицо, но нас при этом не покидает такое чувство, что благодаря ее стойкости и мужеству удваиваются силы ее сестер и подруг, которым тоже пришлось сказать своим сыновьям трудное слово «иди».

В роли матери выступает М. Токарева. В первом акте она играет совсем еще не старую женщину, любовно и деликатно направляющую своих сыновей, гордую своим материнством, счастливую своей материнской усталостью — усталостью щедрого и самоотверженного человека, отдающего себя всего, без остатка, детям. — «Ты не догадываешься даже, как это трудно для одинокой женщины. Нет, нет, ты не в состоянии этого понять. Прости, любимый мой, мне не следовало бы говорить все это, но вы, мужчины, не имеете об этом ни малейшего представления». Отнюдь не упреком звучат эти слова в устах матери — Токаревой — не упреком и не жалобой. Совсем другой смысл вкладывает в них актриса. Мать просто делится с мужем своим тревожным и трудным счастьем. Заботы, которые легли на ее плечи, не огорчают, а радуют ее, и радуют тем сильнее, чем ощутимее их тяжесть.

Не так давно она потеряла мужа, человека, которым так же было полно все ее существование. Не так-то просто не то чтобы примириться с уходом из жизни самого близкого человека, а сохранить себя после этой потери. И она сохранила. Мысль о том, что мужа больше нет, боль непоправимого несчастья уступает в ее сознании место какой-то упрямой уверенности в том, что и жизнь, и дело, и самая смерть этого человека продолжают участвовать во всем, происходящем в ее семье. Именно эту мысль Чапек последовательно развивает на всем протяжении пьесы, и Токарева сумела придать ей индивидуальную и неопровержимую естественность, согрела ее живым человеческим теплом.

В отдельных сценах мысль эта реализуется, так сказать, «от противного». Относиться к мертвым, как к живым, это значит не только чувствовать их присутствие, любить их и прощать им, как живым. Это значит также и требовать с них, как с живых, спорить с ними, как с живыми. Просто и убежденно передает актриса раздражение матери по поводу того, что отец, давно уже {106} умерший, продолжает, как и при жизни своей, «затаскивать» сыновей в свой кабинет. Может статься, что она ревнует детей к мужу, и раз он живет в ее сердце, значит, не гаснет сама ревность, такая понятная и такая высокая ревность.

Токарева играет сцены с умершим мужем с убежденностью и бескомпромиссностью, свойственными ясной и чистой человеческой памяти. Она помнит, слово в слово, грубовато-ласковые разговоры с мужем, его по-мужски односложные упреки и отвечает ему безо всяких поправок на то, что его уже давно нет на свете и что, может быть, по одному этому, ей следовало бы быть снисходительнее. Она говорит с ним, как с живым, и именно потому ее Рихард, погибший только для того, чтобы доказать своему незадачливому и бездарному полковнику допущенную им ошибку, предстает зрителям во всей поучительной реальности своей судьбы.

Токаревой отнюдь не легко удерживаться в границах этой психологической реальности и конкретности. Нередко и мать, самый живой и человечный из образов пьесы Чапека, становится слишком прямым рупором чапековской философии. Однако и здесь режиссуре спектакля и актрисе удается преодолеть абстрактную, слишком «умственную» риторику текста. «Разве вы не знаете, что такое порядок?» — спрашивает мать сыновей, и те спешат воспользоваться случаем, чтобы лишний раз провозгласить свое жизненное кредо. «Поставить все вещи туда, где они были», — объявляет Корнель. «Поставить все вещи туда, где они должны быть», — перебивает его Петр. «Да нет же, — убежденно и спокойно говорит мать, — поставить все вещи туда, где им хорошо». И эта декларация несколько отвлеченного и примирительного гуманизма превращается, благодаря актрисе, в непринужденное и доброе человеческое размышление. Она произносит последние слова чуть заметно улыбаясь, продолжая думать о чем-то своем, привнося в разговор оттенок легкой снисходительности и насмешки.

Вероятно, Токаревой как актрисе более всего сродни характеры, в которых воля к жизни и внутренняя потребность подчинять ее своим нравственным требованиям сильнее страха душевной и физической боли. Во всяком случае, именно эта черта ее дарования раскрывается в образе матери с наибольшей силой. Благодаря этому образ, воплощенный ею в свердловском спектакле, оказался свободным от какой бы то ни было истерической экзальтации и мелодраматической взвинченности. Экзальтация и истерия делают человека слабым и незащищенным, а токаревская мать человек сильный и к тому же способный делать сильными других. Обрушивающиеся на нее несчастья серебрят ее голову, {107} жить ей становится все труднее и труднее, но материнская ее сила не иссякает. Она по-прежнему полна решимости выстоять, остаться собой.

Пожалуй, только в одном эпизоде спектакля актриса оказалась недостаточно последовательной. Речь идет о сцене своеобразного «семейного совета», в котором принимают участие шесть мертвецов и она, единственная живая, мать. Она просит участников этого совета поддержать ее в ее решимости не пускать младшего сына на войну, просит не отнимать у нее последнее ее достояние. При этом она умоляюще вглядывается в одно за другим их лица, старается в каждом из них прочесть собственную правоту. Она поочередно подходит к людям, которые так прочно живут в ее памяти, молча всматривается в них и, наконец, возмущенно отшатывается. Ее не понимают, не хотят, не могут понять. Один за другим отворачиваются от нее и старый отец, и ее муж, и ее сыновья.

И тут в голосе матери — Токаревой начинают звучать жесткие, сухие ноты отчуждения. Именно они, люди, которые ей так дороги, как будто сговорились между собой и повторяют без тени колебаний суровые слова старика деда: «Отпусти мальчика и все будет в порядке». Теперь все они, вползшие в ее память, «как тараканы», становятся на какое-то мгновение ее злейшими врагами, воспользовавшимися тем, что она так самоотверженно сберегла их в своей памяти.

Начинает Токарева эту сцену превосходно. Мать сдерживает себя, и по всему видно, что она вовсе не собирается сдаваться, что свои материнские права она будет защищать до конца. Но в дальнейшем она не только сникает, — иначе оно и быть не могло, удар, полученный ею от родных пришелся ей в самое сердце, — но и переходит на какой-то очень уж надрывный, истерический тон, слишком театральную аффектацию, которая всегда неправда. Зато в последующих, заключительных сценах спектакля и в том числе в той сцене, в которой мать принимает наконец решение отпустить младшего сына, Токарева удивительно строга, собрана, охвачена скрытым и потому особенно волнующим душевным подъемом.

Успех Токаревой был бы, вероятно, просто невозможен, если бы театр не нашел путь к реалистическому изображению действующих в пьесе, умерших, но продолжающих жить персонажей. В том-то все и дело, что мать окружена в спектакле людьми, уже успевшими пройти самый трагический в своей биографии рубеж и тем не менее продолжающими участвовать в ее жизни. Физическая смерть не уничтожила их, но зато сделала мудрее и глубже. Этого нельзя, к сожалению, сказать обо всех {108} действующих лицах пьесы, есть среди них и такие, что только намечены драматургом (врач Андрей, летчик Юрий), и в спектакле они тоже остались слишком приблизительными и условными. Эта очевидная приблизительность, столь чуждая самому строю сценической жизни матери — Токаревой, становится особенно нетерпимой именно там, где актеры, вопреки предупреждению Чапека, пытаются изображать мертвецов. Интересный характерный актер А. Шейн, исполняющий роль Андрея, ведет себя на сцене так, чтобы зрители все время помнили о том, что Андрей уже умер. Он заранее запретил себе в этой роли живые и непроизвольные движения, живые и непроизвольные интонации, превратил Андрея в сомнамбулу и фактически лишил себя возможности реально существовать на сцене. С таким Андреем очень трудно общаться матери, и не менее трудно поверить в него зрителям.

Зато совсем по-другому играет коммуниста Петра Б. Ильин. Этот удивительно тонкий и умный актер решал свою тоже достаточно сложную творческую задачу совсем по-другому. Он сыграл человека, не просто продолжающего жить в памяти матери, — надо думать, материнская память запомнила и разгадала в нем лучшее, — а живущего после смерти своей более глубоко и более ответственно, чем когда бы то ни было раньше. Особенно выразительно это передано им в сцене II акта, когда Петр впервые является к матери после того, как его расстреляли. Дело в том, что и Юрий — летчик, и Петр — коммунист и боец, умирая смертью храбрых, чувствуют себя виноватыми перед матерью. Они не гордятся тем, что проявили храбрость или совершили подвиг, но зато стыдятся причиненного ими матери страдания.

«Ты только не сердись, мама» или «я, право, не виноват, мама» — эти слова нежного сыновнего смущения произносятся ими так, словно они снова, в который уже раз, и несмотря на то, что их предупреждали, нашалили, и сейчас строгая и справедливая мать будет выговаривать им за это. Редкой искренности и правдивости достигает в этой сцене Ильин. «Ну, расстреляли меня», — признается он нехотя и с такой мужественной непосредственностью, что и его собственный характер, и характер его матери, которой можно вот так, прямо и без обиняков, сказать самую страшную правду, становятся особенно выпуклыми и яркими. Прекрасно проводит актер и первые сцены Петра с его младшим братом Тони. Легкий оттенок насмешливой снисходительности «старшего» к «младшему» ничуть не противоречит внутренней серьезности в отношении Петра к Тони.

Большую постановочную культуру проявил театр в работе {109} над «Матерью». Комната, где происходит действие пьесы, полна, в соответствии с требованием Чапека, множества старинных отцовских вещей; стены завешены всякого рода коллекциями оружия, чучелами птиц, старинными домашними реликвиями, и все они на редкость правдивы в том именно эстетическом смысле, в каком мы требуем правдивости от всей совершающейся на сцене жизни. Здесь заслуживает упоминания не только художник А. Кузьмин, со вкусом и пониманием оформивший спектакль, но и бутафор театра Д. Серников, сделавший немалый творческий вклад в это оформление.

Я не хочу, чтобы подумали, будто я упоминаю о бутафоре ради, как говорится, красного словца. При постановке таких сложных пьес, как «Мать», важными становятся не только все роли, но и все без исключения компоненты спектакля. Несмотря на то, что не все у театра вышло одинаково хорошо и убедительно, по всему видно, что работал он с настоящим увлечением и чувством высокой ответственности перед зрителями. Свердловчане показали своим спектаклем, что их влечет к искусству смелому и страстному, что они не желают довольствоваться легким и заранее обеспеченным успехом «бесспорных» постановок, что они стремятся быть театром со своей собственной творческой программой.

1940

## **{****110}** Разговор с Викторьеном Сарду, состоявшийся в ночь после премьеры «Фландрии»

Было уже далеко за полночь. Капельдинеры успели закутать в холст бархатные барьеры академического театра, мрачную столицу свободолюбивой Фландрии разобрали на части и вынесли на площадь Островского дышать свежим воздухом, В театре стало совсем тихо и пусто. Только художественный руководитель оставался в своем рабочем кабинете; лицо его было исполнено готовности к напряженному и самоотверженному труду. Снова и снова перечитывал он пожелтевшие страницы Викторьена Сарду, пытаясь проникнуть в их тайный смысл. Он курил папиросу за папиросой, нетерпеливо рвал замасленные страницы знаменитой пьесы и, как ни хотел, не мог обнаружить в ней ничего такого, что бы ни было при ее постановке заранее предусмотрено, учтено и раскрыто.

Он вспомнил, что на последних трех спектаклях, считая и сегодняшний общественный просмотр, занавес после конца давали в общей сложности двадцать девять раз. Самодовольная улыбка скользнула по его лицу — в сопредельном театре после недавней, имевшей успех премьеры занавес давали в среднем по девять раз после каждого спектакля, что уступает на две трети занавеса на спектакль успеху «Фландрии». Это вычисление сразу успокоило художественного руководителя. Но вдруг неизвестно как возникшая ужасная мысль обожгла его мозг.

— Боже мой, — прошептал художественный руководитель, — на каких, однако, путях я одержал эту победу? На каком участке я добился успеха? — В глазах художественного руководителя мелькнули возможные заголовки рецензий. Ведь «Фландрия» — это не советская пьеса, значит, не на путях борьбы за советский спектакль! Но «Фландрия» — это не классика, стало быть, и не на участке классической драматургии. — Какой ужас! — стонал художественный руководитель. — Это даже и не «историческое прошлое нашего народа» и уж подавно не «новинка западной драматургии». Что это? Что это? — шептал художественный {111} руководитель, обливаясь холодным потом и горячими слезами.

— Алло! Алло! — закричал он в телефонную трубку. — Дайте мне поскорей репертуарную часть! — рявкнул он на сонную телефонистку, позабыв, что уже ночь и репертуарной части полагается на законных основаниях спать. Но, к счастью, репертуарная часть не спала. — Немедленно зайдите ко мне. Срочное дело! — сказал художественный руководитель.

— Иду, — сказала репертуарная часть.

Бесшумно и с достоинством часть вошла в комнату и, не дожидаясь вопросов художественного руководителя, загудела, как мгновенно приведенный в действие мотор:

— Наш репертуарный план складывается из одиннадцати основных элементов. Учитывая исторически сложившиеся традиции нашего театра, вековой опыт его лучших мастеров…

— Знаю, — любезно сказал художественный руководитель. — Но меня это мало интересует. Я не для этого позвал вас. Здесь дело много тоньше… Меня сейчас волнует другое. Не могли бы вы объяснить мне — зачем мы поставили Сарду? Надеюсь, вы понимаете о чем я говорю. Какого дьявола, я вас спрашиваю, мы ставили его пьесу? — менее любезно прибавил художественный руководитель. — Вот в чем вопрос, — сказал он, глядя в упор на репертуарную часть.

— Я могу представить письменные доказательства того, что вы сами и неоднократно…

— Знаю! Сам! — подтвердил художественный руководитель. — Это ничего не значит. Сейчас поздно думать об этом, тем более, что мы одержали победу. Это ясно уже сейчас. Но вы должны сформулировать, и притом самым четким образом, мотивы включения Сарду в наш репертуар. Надеюсь, вы понимаете, что ничто не должно делаться просто так, за здорово живешь! Это, надеюсь, вам понятно? Другого драматурга поставишь, — так он говорит сам за себя. Скажем, поставишь «Ревизора» — и все критики пишут: «Включение “Ревизора” в план говорит само за себя…»

— Откуда вы знаете? — удивилась и пожала плечами репертуарная часть. — «Ревизор» у нас в театре в план не включался. Его всегда ставили сверх плана, — критики всегда писали наоборот: «Невключение “Ревизора” в план говорит само за себя…»

— Это все равно! — строго сказал художественный руководитель. — Все равно есть драматурги, которые говорят сами за себя. А вот Сарду сам за себя не говорит.

— Простите, — раздался голос, и художественный руководитель вздрогнул от неожиданности. — Можно войти?

{112} Вошедший был одет весьма странно и, как показалось художественному руководителю, претенциозно. На нем был клетчатый пиджак, ворот был украшен огромным бантом, а ботинки его были на пуговицах. Волосы вошедшего были всклокочены, и на животе болтался огромный лорнет. Испуганно и умоляюще смотрел он на художественного руководителя и мучительно молчал.

— Кто вы такой? — строго спросила репертуарная часть. — Как вы сюда попали?

— Моя фамилия — Сарду. Викторьен Сарду, драматург. Это я написал «Фландрию». Могу ли я побеседовать с вами? Мне хотелось бы поделиться некоторыми соображениями о спектакле, который я только что видел. Он весьма и весьма недурен, уверяю вас! Я, право, даже не ожидал увидеть такой интересный спектакль. Признаюсь, техника у вас на большой высоте. Я никогда не видал такого количества света на сцене, такой быстрой смены декораций, такой отличной работы гримера. Неплохи и актеры, — не все, конечно, но многие играют удивительно хорошо.

— То есть, как это — не все? Наш театр — один из старейших в стране. В этих стенах зрел талант великого Каратыгина. На этих подмостках блистали Савина, Давыдов, Стрепетова.

Художественный руководитель почувствовал себя на одном из заседаний, где обычно утверждались планы театрам и уже заговорил привычными безупречными формулировками. Однако тут же спохватился и перешел на непринужденный приятельский тон.

— Мне кажется, вы могли бы быть поскромнее. Вам очень повезло! Мы отнюдь не собирались ставить вашу «Фландрию», и все это вышло совершенно случайно. Не станете же вы утверждать, что вы классик?

В голосе художественного руководителя отчетливо прозвучала тайная надежда: а вдруг он все-таки классик, и тогда все уляжется, и все станет на свое место, и никто не сможет ни в чем упрекнуть театр. Но Сарду, надо признать, был честен.

— Конечно, вы правы, — сказал он, — я не имею чести состоять в числе бессмертных драматургов, подобно господину Шекспиру и господину Гоголю. Судьба мне не судила быть классиком, и вы не представляете себе, как много я из-за этого пережил. Меня очень и очень тронула ваша забота обо мне, — о, я весьма благодарен вам! Но я полагаю, что это не лишает меня права судить о вашем спектакле, в который артист Симонов вложил так много таланта и мастерства. Я и пришел к вам {113} с просьбой дать мне возможность выразить Симонову свои чувства лично. Он замечательный артист и очень тонко почувствовал пьесу.

— Пьесу почувствовал не Симонов, а режиссер. Вам следовало бы это знать. Успех Симонова — это успех всего театра. Так понимаем это дело мы. Что же касается до вашей просьбы, то я не возражаю — можете ему позвонить. Но должен вам сказать, что это не слишком тактично — прийти к постановщику и не сказать ему ни одного слова о его работе, не счесть нужным оценить его творческий замысел, его экспликацию, режиссерскую манеру…

— Я вам приношу свои извинения, сударь, — сказал Сарду, — но мне крайне трудно судить об этом. В мое время искусство режиссера только начинало существовать. Мне не суждено было видеть свои пьесы поставленными под руководством сколько-нибудь интересных режиссеров, и мне не с чем сравнивать вашу работу. Я полагаю, что искусство режиссера должно выразиться в согласованности музыки и действия, в подборе надлежащих и отвечающих стилю эпохи декораций, в расстановке мебели, — я хорошо понимаю, как все это важно, и должен поблагодарить вас за то, что вы с таким умением выполнили свою задачу… Что же касается до артиста Симонова, то, признаюсь, я думал, что вчера имел честь присутствовать на его бенефисе. Он играл с большим подъемом и с настоящим чувством. Сцена, в которой он узнает о предательстве Карло, проведена им замечательно. Вообще, он захватил меня с самого начала — с момента своего безмолвного выхода в первом акте. Он так выразительно молчал, так сосредоточенно думал, что даже те немногие слова, которые я ему дал в первом акте, показались мне лишними. Игра артиста Симонова меня лично многому научила. Я понимаю, что если бы я получил возможность снова писать, я делал бы это теперь иначе. Но, увы! Я уже умер.

— Что за чертовщину вы здесь разводите! Это шантаж какой-то, честное слово! И без того мне придется еще отдуваться за вас… Вы сформулировали мотивы постановки «Фландрии»? — художественный руководитель повернулся к репертуарной части. — Скорей формулируйте! Вечно вы возитесь с этими проклятыми формулировками. — И снова галантно улыбнулся Викторьену. — Откровенно говоря, то, что вы говорили здесь об обязанностях режиссера, это или наивность, или полная слепота… Мне пришлось изрядно повозиться над вашими персонажами и совершенно по-новому их толковать…

— О, я заметил это… Переделки и сокращения, произведенные в тексте, я вполне одобряю и даже считаю их недостаточными. {114} В некоторых случаях следовало поступать решительнее, смелее и, если угодно, безжалостнее…

— Я не об этих переделках говорю! Их производил не я, а переводчик Александр Петрович Мацкин. Я говорю о всем сценическом построении спектакля, об ансамбле, о разработке отдельных эпизодов… Как вам, например, понравилась Митрофанова?

— Артистка Митрофанова проводит свою сцену как нельзя лучше. У нее великолепный голос — мягкий, низкий, мужественный. Я не имел счастья видеть ее в других ролях, но то, что она делает во «Фландрии», превосходно. Я помню, Сара Бернар…

— Ну, милейший Викторьен, Сару Бернар вы оставьте в покое… Это, как говорится, поди проверь! И вообще, давайте лучше не вспоминать! А то и я тоже кое-что вам напомню! — Художественный руководитель явно успокоился и решил поставить навязчивого посетителя на место. — Сара Бернар была превосходной трагической актрисой, но по вашей милости переиграла такое количество чепухи, что страшно подумать!

— Увы, увы, это так! — с горечью признался Сарду. — Сара Бернар заслуживала большего, нежели я в состоянии был создать. Но, друг мой, я слышал, что ваши актрисы вообще играют очень редко. Мне говорили, что последняя роль Митрофановой была совсем удивительна, что она даже не появлялась на сцене, а только разговаривала в какую-то черную трубу! Передают при этом, что даже критики хвалили ее за это и писали, что она создала очень выразительный образ. Верно ли это? Правда ли, что она изображала говорящую трубу?

— Не говорите ерунды, Викторьен! Митрофанова играла в пьесе Чапека «Мать» «голос по радио» и отлично справилась с этой ролью. Ничего смешного в этом нет! Ну, посудите сами, как я могу после этого разговаривать с вами! Вы понятия не имеете о нашей театральной культуре, о наших актерах, о системе Станиславского! У нас никто шагу не делает без системы Станиславского.

— Система Станиславского? Это очень интересно. Скажите, эта система использована вами при постановке «Фландрии»? Не откажите в любезности рассказать мне подробнее об этой системе. Я, признаться, чрезвычайно интересуюсь всякими системами. Злые языки даже говорили про меня, будто я не столько люблю театр, сколько театральную технику. Это, конечно, было преувеличено, но доля правды в этом была.

— Система Станиславского не имеет никакого отношения к театральной технике. Если вы чего-нибудь не знаете, лучше спросите! Театральная техника у нас служит творчеству и имеет {115} сугубо подчиненное значение. Мы не допускаем превращения театральной техники в самоцель! Подъемы, фурки, шумовые эффекты и игра со светом — все это забава молодых. В той же «Фландрии» можно было наворотить уйму этой ерунды. Можно было, например, показать проход в застенок Альбы с целым рядом технических подробностей этого застенка или продемонстрировать зрителям механизм подъемных сооружений нидерландского государства… Чрезвычайно любопытное, уверяю вас, устройство! Наш инженер принес мне редчайшее издание «Истории коммунальных сооружений города Брюсселя». Не попадалось?

— Нет, я не знаю этого издания, но должен признать, меня весьма радует столь солидный интерес вашего инженера к спектаклю. Вообще оформление произвело на меня прекрасное впечатление. Декорации вашего спектакля весьма и весьма отличаются от тех декораций, в которых шла «Фландрия» в мое время… Особенно поразила меня сцена в ратуше… и сцена на улице Брюсселя. Предутренний полумрак спящего города, снежная панорама фламандских домиков — все это было великолепно! Но, признаюсь, я не допускаю мысли, что все ваши декорации написаны специально для моего бедного Ризоора…

— Не понимаю, почему ваш граф де Ризоор такой бедный и почему вы не допускаете столь очевидной вещи. Конечно, — специально для него, и можете этим гордиться. Это я придумал пригласить Козлинского. Надеюсь, вы слышали о Козлинском?

— Не имел чести! Но передайте ему тем не менее мои лучшие пожелания. Должно быть, именно он и считается у вас специалистом по системе, которую вы изволили упомянуть. Я это сразу понял! Система весьма чувствуется в его работе!

— Вот видите, милейший Сарду, — художественный руководитель окончательно овладел собой и заговорил обычным, чуть снисходительным и слегка покровительственным тоном, — не надо судить о вещах, о которых вы не имеете никакого представления. Система Станиславского — это система актерской игры. Так сказать, методология актерского творчества. Вот вы говорите — Митрофанова… Она очень хорошо играет второстепенную роль. Почему? Да потому, что по системе полагается играть всем одинаково хорошо. По системе нельзя играть плохо. Можно играть неправильно, но плохо нельзя. Вот в чем штука-то! — прибавил художественный руководитель и поднес спичку к трубке.

— Но вы меня крайне удивляете. Я полагал, что выступивший в роли Карло артист — кажется так? — играет очень плохо. Я бы не сказал, что неправильно, — напротив! Все, что он {116} делает, совершено правильно. В пьесе, например, указывается, что у Карло ранена рука. Это правильно, рука у Карло ранена. Но разве из этого следует, что надо столь безжалостно махать этой рукой в воздухе? Обратите внимание, прошу вас, вы, должно быть, просто не заметили, — что за немыслимые комбинации он выделывает своей правой рукой? Она у него все время находится выше головы. Он то и дело пытается достать что-то с потолка! И потом — он не смотрит никому из своих партнеров в глаза! Я нарочно следил за ним.

— Я вижу, кто-то уже постарался! Вам уже насплетничали про наш театр. Не вздумайте отрицать — я не маленький! Но только вы это бросьте! Я предупреждал этого артиста, чтоб он смотрел в глаза. Я ему два раза об этом говорил! Что касается до руки, то это признано на производственном совещании нашего театра «ценнейшей находкой». Актер нашел характер. По системе это называется «приспособлением». Он приспособился к окружающей среде. Допустим, что он не нашел бы этого жеста. Что ему оставалось бы делать? Произносить монологи о своей преданности Ризоору или проклинать себя за свою любовь к графине? Это абстракция! Блеф! Чепуха! А он нашел сценическую конкретность, и образ встал на ноги. Вы понимаете, что образ должен стоять на ногах?

— О, я как раз хотел сказать об этом. Конечно, Карло должен большей частью находиться на ногах, но при первом своем появлении в комнате графини он должен был бы, — я чувствую это необыкновенно ясно, — на мгновение забыться, потерять себя, броситься на колени, припасть к ногам графини. Во всем этом должна была бы найти себе выход огненная душа Карло, его сила, его страсть. Между тем у артиста, о котором я имел честь говорить, — внешняя аффектация сочетается с какой-то внутренней холодной медлительностью. Я не угадал в нем ни молодости, ни мужества. Это не театр! Это, если хотите знать, театральное фанфаронство, кукольное представление!

— Вы не смеете так говорить о работе актера, которого вы видели в одной только роли. Он только что блестяще сыграл роль отца в пьесе Чапека. Он даровитый актер, уважаемый всем нашим театром. У кого вы успели научиться этой отвратительной манере заушательства? И потом — кто бы говорил, а кому бы лучше молчать. Это вы-то, с вашей трескучестью, с вашей театральщиной, будете учить нас?!. «Фанфаронство»!.. «Кукольное представление»!

— Я решительно не понимаю ваших намеков, сударь! Я только позволю себе напомнить вам дату моей смерти. Я умер тридцать два года назад. Само собой разумеется, сейчас я стал {117} бы писать иначе, чем прежде. Все течет и все изменяется — я хорошо знаю это. Но тем не менее я настаиваю на своем праве судить об игре артистов. Я слышал об удаче артиста в пьесе Чапека и рад за него. Но тем более я хотел бы, чтоб он так же хорошо играл и в моей пьесе. В этом нет ничего неестественного. Впрочем, если угодно, я могу замолчать.

— Нет, напротив, — вставила наконец и свое слово репертуарная часть. — Нам нет никакого резона ссориться с авторами. Мы обязаны их выслушивать. Ночь все равно пропала, так что можете говорить.

Репертуарная часть была явно недовольна этой беседой, тем более что художественный руководитель все время разговаривал с драматургом через ее голову. «Он должен был бы, — думала она о художественном руководителе, — направить его ко мне, и так было бы нормально. А то он, конечно, возомнит, что сам ведет повседневную работу с мертвыми драматургами. И каждый день будет напоминать об этом».

— Я хотел бы вернуться к артисту Симонову, — снова заговорил Сарду. — Он — настоящий трагический актер. Я уже говорил о том, что он умеет молчать на сцене. Но дело не только в этом. Дело еще и в том, что он умеет быть одиноким на сцене. Великое, поистине благородное искусство — быть одиноким на сцене! Уметь никого не замечать и даже в толпе, даже среди множества людей никого не видеть и не слышать…

— О, как раз это искусство хорошо знакомо нашим актерам. — Художественный руководитель заговорил интимным шепотом. — Не замечать партнера у нас умеют слишком хорошо. По вашей теории все наши актеры — сплошь трагики!

— Я вовсе не хотел этого сказать. Вы помните, конечно, выход артиста Симонова в первой картине последнего акта. Граф де Ризоор идет на смерть. Такое состояние можно нести, как драгоценную ношу или как тяжелое бремя. Проходя в застенок герцога Альбы, актер, играющий Ризоора, может протащить с собой эту ношу, это бремя, и тогда зрители не заметят его самого, а заметят только то, что он нес с собой. Их заинтригует или то, что он нес, или то, как он нес. Но это не в интересах актера. Ризоор переживает одну из самых торжественных минут своей жизни. Именно торжественных минут, полных безграничной решимости и душевной твердости. И потому так светло озаренное решимостью вдохновенное лицо героя…

— Послушайте, а я ведь не поверю вам, что вы ничего не слышали о системе Станиславского, — перебил Сарду художественный руководитель. — Вы рассказываете так, будто Симонов играет прямешенько по системе! Но мы-то знаем, нас-то не {118} обманешь! Как раз Симонов понятия не имеет о системе, а значит и играть по ней не может!

— Не знаю, — сухо сказал Сарду, — знает или не знает, но он вдохновенный, удивительный актер, и я горд тем, что могу вам сказать это. Надо признаться, раньше я так хорошо не понимал в актерском деле, но теперь, теперь — совсем другое дело… Нет, все-таки очень жалко, что я умер… Да, вот еще, чтоб не забыть — я совсем иначе представлял себе герцога Альбу. Боюсь, очень боюсь, что в вашем спектакле он играется слишком поверхностно. Альба был человеком сложным, умным, актер же играет Альбу так, что его можно скорей принять за благородного отца, который кровавыми делами зарабатывает на пропитание своей больной дочери. Недавно я перечитывал от скуки историю инквизиции и понял, что сам слишком поверхностно обрисовал Альбу. Это был большой политик, и его нужно было показывать таким даже тогда, когда он будто бы шел на уступки своему капризному и болезненному чаду. Это был чертовский характер — ледяной и неумолимый. В знаменитой сцене допроса графини («Их имена!») я пытался передать кипение жестокого и дикого, беспощадного и тяжелого ума. В спектакле эта сцена ведется почти уныло и утомленно. Мне кажется, что не следовало также делать слишком большого ударения на сценах с дочерью и так мелко играть их. Если я допустил ошибку, вы обязаны были поправить меня…

Художественный руководитель нервно поглядывал на часы. Беседа порядком утомила его. Его раздражал этот бессмысленный разговор. У него даже возникло подозрение, что Сарду рассчитывает подписать с ходу какой-нибудь договор. «Ловкач! — подумал он с раздражением. — Рассуждает о высоких материях, а сам не прочь насчет авансика!» Все определеннее и решительнее поднимался в нем протест против этого поумневшего в гробу драматурга. Он думал о том, что, будь он на месте Сарду, он ни за что не заводил бы такого бесцельного и не очень тактичного разговора.

Но Сарду был неумолим. В его потребности разобраться в спектакле было что-то чрезвычайно непривычное для художественного руководителя. Он видел на своем веку разных драматургов, но такого дотошного еще не встречал никогда. До всего ему было дело, обо всем он имел свое суждение и считал своим непременным долгом высказать его. Наступила короткая пауза, во время которой художественный руководитель обменялся несколькими словами с литературной частью. После этого художественный руководитель почувствовал себя гораздо увереннее.

— Мы вас поставили, — заговорил он снова, — потому что {119} нам хотелось создать романтический спектакль. Романтический не только в том широком и несколько универсальном смысле, в каком у нас применяют это слово, но романтический по самому театральному своему существу, по всему стилю и характеру актерской игры. Может быть, для этой цели следовало ставить не столько вас, сколько Шиллера, но этот упрек был бы справедлив только в том случае, если бы мы делали, как говорится, ставку на вас. Но это не так. Мы на вас никакой ставки не делали. — Литературная часть радостно закивала головой, и художественный руководитель продолжал. — На самом деле постановка «Фландрии» была для нас своеобразной пробой сил, смотром оружия, в котором выяснились и наши сильные, и наши слабые стороны. Вы не обижайтесь, что я так говорю о вашей пьесе, но вы застали меня как раз в тот момент, когда я думал о причинах нашего обращения к «Фландрии». Почему-то именно сейчас многое для меня стало ясным. Вы сами открыли мне глаза на многие недостатки пьесы, и тем больше я чувствую, что люблю этот жанр, в котором она написана, — мне нравится мелодрама с ее игрой совпадений и случайностей, с ее монологами в зрительный зал, с ее немножко показными героями и чуть вычурными страстями. Я думаю, что и такой театр может и должен существовать. Нашим актерам обязательно нужно научиться играть мелодраму.

— Видите ли, — улыбаясь сказал Сарду, которому понравилась неожиданная горячность художественного руководителя, — в этом меня и подавно нет необходимости уверять. Я сам продолжаю придерживаться того же мнения. Но все-таки писал бы я теперь иначе. Вы подумайте, как плоско у меня написан образ графини де Ризоор! Страсть, в которой сгорает ее сердце, страсть, превращающая ее в предательницу, по существу своему чрезвычайно низменна, не только потому, что толкает графиню на преступления, — она низменна сама по себе. В ней нет ничего человеческого, живого — это какой-то навязчивый сексуальный шок! Я смотрел на артистку Тиме, и мне было мучительно стыдно, что это я — виновник всех ее актерских мучений!

— Ну, пожалуй, вы немного перебарщиваете в самокритике. Это у нас называется самобичеванием и жестоко высмеивается. Артистке Тиме приходится нелегко — это верно, но роль тем не менее не так плоха. Все дело в том, что ее можно играть по-разному. Попробуйте дать такую роль молодой актрисе, — она ни за что не поверит, что вы писали ее всерьез. Она непременно подумает, что графиня притворяется коварной, что она водит Карло за нос и что все, что она делает, направлено к благополучию графа де Ризоора и к успеху его политического дела.

{120} — Теперь перебарщиваете вы, — рассмеялся Сарду. — Но посудите сами, разве можно играть молодость? Ее можно ощущать в себе, ее можно воплощать так, как ее воплощает тот же Симонов, но ее нельзя имитировать. Симонов играет пятидесятилетнего, зрелого человека, а молодость его рвется сквозь грим и седую бороду, и ничего с этим поделать нельзя! А вот кто-то из других актеров играет молодого, и сам, если не ошибаюсь, достаточно молод, а получается не молодо, потому что он все время следит за тем, чтоб быть молодым. Примерно то же происходит в спектакле и с артисткой Тиме. Из‑за формального несоответствия этой роли ее данным, она перестает доверять самой себе как актрисе, начинает усиленно жестикулировать, подчеркивать драматизм произносимых ею слов, и получается совсем неискренне и не убедительно. Именно по этим причинам меня совершенно не удовлетворила представленная ею графиня де Ризоор…

— Но артистка Тиме — крупный мастер нашего театра.

— Именно потому я считаю возможным прямо и честно высказаться о ее работе. В ее графине вовсе не было того естественного холодного спокойствия, которое подсказывается всем характером, всем внутренним обликом графини. Умение владеть собой — это ее профессия, ее пафос, ее, если хотите, оружие… Между тем у Тиме графиня нервозна, суетлива, натянута… Голос ее все время вибрирует. Дрожащим голосом приказывает она прислуге закрыть двери, таким же дрожащим голосом разговаривает со своим возлюбленным Карло и с той же дрожью в голосе объясняется с мужем. На этом, если можно так выразиться, интонационном фоне сумасшедший ее порыв перестает казаться порывом. Он кажется довольно банальным проявлением совершенно неуравновешенного, истерического характера. Здесь, разумеется, немалую долю вины я должен взять на себя — я уже говорил об этом. И драматург, и актер должны одинаково уметь владеть собой. Нельзя слишком откровенно и беспорядочно выражать свои чувства; распущенность никогда не вызывает ни доверия, ни — тем более — симпатии. Моя графиня все время кричит о своей сумасшедшей любви, и меня это, по правде сказать, шокирует! Насколько сильнее волнует нас сдержанная, подлинно мужественная страсть молчаливых, берегущих свои сокровенные чувства людей…

— Но, по-моему, графиня и не должна вызывать симпатий. Ее страсть и не должна казаться нам подлинной страстью. Ведь это — низкое, ничтожное существо!

— Ну и что же! Я сам признавался в том, что слишком ничтожной и нечеловечной представил страсть графини. Думаю, что {121} и эту мою ошибку вам не следовало бы усугублять! Ведь все-таки здесь — главная драматическая пружина пьесы, ее сюжетный механизм. Вы не согласны?

— Пожалуй, согласен. Я передам ваши соображения артистке Тиме. Мне кажется, что они действительно заслуживают внимания.

— Тем более, — продолжал Сарду, — нельзя столь открыто выражать свои чувства, которые по самой своей природе неминуемо вызывают маскировку. Тридцать с лишним лет, прошедших после моей смерти, я основательно думал об этом и понял, что многое мне не удавалось именно потому, что я не понимал этого. Следует помнить, что злодей, считающий себя самого злодеем, — фигура до некоторой степени анекдотичная. Это или явный шизофреник, или человек, наделенный незаурядным чувством юмора. Графиня де Ризоор, несомненно, страшное, чудовищное существо. Достаточно того, что она столь гнусным путем предает своего мужа. Но понимать себя она начинает лишь после этого предательства, и то только потому, что оно оказалось также и предательством по отношению к любовнику. Вообще говоря, она уверена, что в ее поведении нет ничего дурного. Артистка Тиме играет графиню так, что можно предположить, будто она смакует каждое новое проявление своей подлости, каждое новое свое предательство по отношению к мужу. Весь ее внутренний облик столь демонстративно обнажается актрисой, что де Ризоора, который, по собственному признанию, боготворит жену, остается только признать человеком совершенно слепым и не разбирающимся в людях…

— А что вы можете сказать о работе артиста Студенцова, играющего маркиза?

— Это отличная, мастерская работа. Я и этого артиста вижу впервые, но его маркиз мне определенно понравился. Признаться, я считаю, что и в пьесе этот характер довольно выразителен. Мне и сейчас симпатичен мой маркиз со своим несколько кокетливым мужеством, со своим жеманным галльским героизмом. Артисту Студенцову удается, на мой взгляд, передать своеобразную силу маркиза, — силу, которая дает ему право сочувствовать Ризоору, аплодировать страстным речам Карло и занимать столь независимую позицию в доме Альбы. Дело не только в том, что маркиза выкупят, дело еще и в презрении, которое испытывает он к тем, у кого находится в плену. Только, может быть, в отдельных сценах в голосе маркиза должен был бы звучать больший жар этого презрения — не все же говорить на одной холодной и высокомерной ноте. Во всяком случае, игра артиста Студенцова делает честь спектаклю. Зато совсем не {122} понравилось мне исполнение роли звонаря Ионаса. У меня создалось такое ощущение, что актеру было очень трудно играть. Он так старательно произносил слова и так правильно расставлял ударения, что можно было подумать, будто его вынуждают делать это силой.

— Ну‑ну, Викторьен, зря вы так, честное слово, — совсем уже благожелательно сказал художественный руководитель.

Был девятый час утра. Художественный руководитель подошел к окну и увидел, что город уже давно не спит, что стало совсем светло и что могучие плечи Екатерины покрыты только что выпавшим снегом.

— Поздно уже, — сказал он, обращаясь к Сарду. — Вернее — рано. Смотрите, утро!

Сарду посмотрел и вздохнул. Действительно, наступало утро, и беседу надо было кончать. Как это было ни грустно, пришло время уходить из театра. Придется ли еще когда-нибудь побывать на премьере своей пьесы? Едва ли! Сарду отдавал себе в этом полный отчет.

— Простите, — сказал он художественному руководителю, — простите, что задержал вас. Благодарю вас за вашу любезность. Нет, не надо, не провожайте меня.

Художественный руководитель посмотрел вслед исчезнувшему в стене Сарду, закурил папиросу, потушил лампу и некоторое время сидел неподвижно.

1938

## **{****123}** Наш современник Лопе де Вега

Блистательный талант М. Л. Лозинского продолжает дарить советскому театру все новые и новые сокровища европейской драматургической классики. Труд его и истинное вдохновение поэта ждут своего серьезного, вдумчивого исследователя, которому предстоит разобраться в особенностях художественного воображения и мастерства, способного возвращать юношескую свежесть и чистоту многовековым созданиям драматургии. Как-то А. А. Блок отметил, что крупнейшие мастера поэтического слова ставят Лозинского-переводчика выше Жуковского. Верно во всяком случае то, что свой труд Лозинский понимает так же широко, как его понимал Жуковский. Поэтическое воображение Лозинского, гибкость и многообразие его словаря, а главное, поразительное умение передавать в стихах все богатство интонаций живой разговорной речи придают его переводам черты подлинно современных произведений искусства.

На трехсотом представлении «Собаки на сене» актерами Театра комедии была разыграна шутливая интермедия, написанная Лозинским в духе и манере великого испанца. Мастерство поэтической имитации спорило в этой маленькой стихотворной сценке с подлинным искусством поэтического перевоплощения. Я бы сказал, что Лозинский в своем сложном и большом искусстве работает «по системе Станиславского». Он как бы перевоплощается в Лопе де Вега, живет его страстями и ощущениями, принимает их, как свои, дорожит не столько прямым и внешним смыслом каждой его фразы, сколько ее скрытой энергией, ее живой вибрацией, ее внутренним нервом.

В сознании нашем возникает образ великого поэта как образ нашего современника, чудесное воплощение насмешливого ума, проницательности и благороднейшего чувства жизни. Именно за это мы должны быть особенно признательны М. Л. Лозинскому, поэту и драматургу, выступающему посредником между Лопе де Вега и советским театральным зрителем.

{124} Вот и сейчас, в немалой степени благодаря ему, нас ждет встреча с молодой женщиной, закованной в панцирь благочестивого целомудрия, и снова та хрупкая броня, которой она защищается от предательских соблазнов и искушений живой жизни, крошится под напором непобедимой, не знающей преград любви. Мы уже встречались с этой женщиной в комедиях Шекспира, Тирсо де Молина, Лопе де Вега, мы помним имена Катарины из «Укрощения строптивой», хитроумной притворщицы Марты, очаровательной Дианы. Все они, каждая по своему, пытались обмануть любовь, но любовь неизменно обманывала их, и они оказывались посрамленными ею.

За кажущейся несложностью коллизии, за как будто неизменным и универсальным сюжетом из далекого века встает во всех этих комедиях Ренессанса величественная тема жизни, ниспровергающей средневековые догматы, уничтожающей все выдуманные, искусственные преграды на пути человека к радости, страсти и наслаждению. Весело срываются с людей траурные наряды, выбиваются из рук притворных смиренниц молитвенники. Не верьте в бессмысленные обеты безбрачия, не слушайте вдов, вознамерившихся до гроба оплакивать своих скончавшихся супругов, жизнь сильнее их обетов и обещаний, она сумеет распорядиться их судьбой. «Ненарушимое вдовство» увенчивается не славой., как уговаривает себя в этом Леонарда, героиня «Валенсианской вдовы», а неотступной и мучительной потребностью новой любви. Новая любовь не заставляет себя долго ждать, она является, веселая и стремительная, и никто не в силах устоять перед ней.

И так серьезен, так волнующ этот пафос жизни в комедиях Лопе де Вега, что кажется, будто написаны они живущим среди нас, продолжающим любить и чувствовать человеком, нашим сверстником и другом. Сегодня уже нельзя ничем оправдать режиссера, который вознамерился бы ставить Лопе де Вега в духе эстетского стилизаторства, с оглядкой на традиции старинного испанского театра и с равнодушием неизлечимого театрального сноба.

Создания мировой драматургии живут долго потому, что воплощенные в них мысли и страсти способны воодушевлять, тревожить, радовать, а не потому, что произведения несут с собой некие внешние особенности эпохи, черты ее искусства, приемы ее театрального творчества. Для возрождения приемов старинного театра могут быть, мне кажется, гораздо более пригодны произведения, окончательно забытые и погребенные в литературных антиквариатах, — они жили только в своей эпохе и для своего поколения, стало быть, и показать их сегодня {125} следует, тщательно реставрируя поблекшие краски, восстанавливая стертые линии. Творения Лопе де Вега, как творения Шекспира и Мольера, не нуждаются в том, чтобы их реставрировать.

Вот почему новая работа Театра комедии — принципиально важная и значительная — не предлагает зрителям перенестись в эпоху Лопе де Вега и простить ему прямолинейную ясность художественного замысла. Она не ждет снисхождения к созданию, родившемуся несколько столетий назад и продолжающему сверкать такой удивительной чистотой мысли и свежестью красок.

Постановка «Валенсианской вдовы» характерна прежде всего для той эволюции, которую проделал за последнее время Н. Акимов. Даже по сравнению с недавней постановкой «Двенадцатой ночи», «Валенсианская вдова» представляется спектаклем несомненно более зрелым, спокойным и ясным по своему существу.

Акимова никогда нельзя было упрекнуть в том, что он слишком доверялся текстам, над которыми работал. Наоборот, он доверялся им слишком мало и считал своим долгом сочинять некую «синхронную» к тексту сценическую игру. Иногда могло казаться, что эту вторую, сочиненную Акимовым пьесу можно ставить отдельно и независимо от текста и что текст и внутреннее действие тяготят его и доставляют ему множество хлопот. Производить такое впечатление никогда не входило в намерения Акимова, напротив, каждый игровой фрагмент, каждая пантомима обосновывались им при помощи сложных логических доводов, но существо дела от этого не менялось. Вообще говоря, в творчестве Акимова самым причудливым образом сочетался «пафос анализа», пристрастие к логическому расчленению каждого куска и каждой фразы — с открытой симпатией к сценическому примитиву, к обнаженной, трюковой мизансцене и внешней динамике актерской игры. В наиболее отчетливом виде эта особенность акимовской художественной индивидуальности проявилась в давней постановке «Гамлета».

Но со зрелостью к художнику приходит спокойствие. Он перестает суетиться, напоминать о себе, настаивать, ломиться в открытые двери. Со зрелостью приходит уверенность в своих силах и умение экономить их. Но главное все же не в этом. Чем творчески старше становится режиссер, тем больше он начинает уважать подлинное искусство и тем бережнее начинает к нему относиться. И если в молодости режиссер считает себя вправе поставить под удар классическое произведение только для того, чтобы найти применение своей инициативе и оправдания {126} своим личным художественным пристрастиям, то в зрелости последовательное самоограничение, сдержанность и скромность неизменно окупаются полнотой выражения главной и основной идеи спектакля, которая родилась во встрече режиссера с пьесой.

Такова, мне кажется, и эволюция Акимова. Все меньше и меньше привлекают его частности, все больше его волнуют большие темы и большие образы. Симптомы этой эволюции достаточно очевидны в работе над «Валенсианской вдовой», в которой уже нет этого противопоставления авторского текста намерениям и действиям режиссера. Нет в этом спектакле и той всеобщей иронии, под удары которой нередко подпадала в работах Акимова и настоящая, и мнимая любовь, подлинные и мнимые страсти. Приподнятая, взволнованная, романтическая любовь перестает быть предметом режиссерских насмешек и начинает вызывать его сочувствие. Это уже само по себе немало.

Характерная вещь — оттого, что в спектакле появился оттенок известной серьезности, я бы даже сказал, задумчивости, — комедийные, динамические сцены только выиграли. И уж конечно в выигрыше оказались актеры, которым Акимов доверил в этом спектакле гораздо больше того, что он привык им доверять. Тонко и умно разработаны режиссером все сцены трех кавалеров. Каждый из них мечтает, разумеется, о своей собственной удаче, но безответная любовь к прекрасной вдове сближает их и делает друзьями.

В сценах трех кавалеров Лозинский и Акимов позволяют себе небольшое отступление от текста Лопе де Вега и вводят в действие разбитного разносчика, который, воспользовавшись постоянным пребыванием трех кавалеров под окнами Леонарды, берет на себя их обслуживание. Заметив, что корзина его быстро опустошается тремя влюбленными, он постепенно расширяет ассортимент товаров и, наконец, для удобства вздыхателей организует тут же, под окнами вдовы, нечто вроде небольшого ресторанчика, в котором все три кавалера, не отрываясь, так сказать, от своих вздохов, могут слегка закусить, выпить стакан вина и спокойно, не спеша обменяться деловыми — они же любовные — новостями. Этот привнесенный в спектакль элемент современной бытовой пародии нисколько не нарушает его цельности, строгости и лирической приподнятости. Он органически включен в ткань сюжета и, что еще важней, в развитие характеров. Дошедшая до абсурда деловитость кавалеров и доведенная до смешного их дружба легко раскрываются в комическом своем существе на фоне этого «сервиса».

{127} Но, повторяю, при всем этом в постановке «Валенсианской вдовы» режиссер не сочиняет второй пьесы. В основном и в главном Акимов всеми силами стремится оставаться в пределах замысла Лопе де Вега, в границах его текста. Инициативу он уступает актерам, — центр тяжести переносит на характеры, и в этом — главная, принципиальная особенность его новой работы.

Правда, полноту своей художественной власти в спектакле Акимов не хочет уступать без боя и пробует сохранить ее за собой и при решении новых задач. В измененной, завуалированной форме логические расчеты и доводы режиссера сказываются в самом распределении ролей, — многое в спектакле чем-то напоминает сложные и не сразу объяснимые шахматные ходы. Многое — обходным путем, как будто без прямого и насильственного вмешательства режиссера, — открывает на сцену доступ поверхностной и не всегда оправданной эксцентрике. Предположим, что Акимов отказался от эксцентриады в мизансценах, в частных режиссерских приемах, предположим, что, стиснув зубы, самоотверженно сохраняет он на сцене атмосферу реалистического спокойствия — допустим, что все это так. Но дает ли это настоящие результаты, если ряд ролей поручен актерам, которые в силу самих своих возможностей, человеческой своей природы вынуждены играть порученные им роли так, что на первый план выступает некое комическое несоответствие между характером человека и его внешним обликом?

Так, роль Сельи — покинутой возлюбленной Камилло поручена в спектакле артистке М. Барабановой. По всем своим данным Барабанова — травести. Ей удаются озорные мальчишки, веселые хриплоголосые ребята, вихрастые философы и крикуны. Играя Селью, она привносит и в этот образ мальчишескую грубоватость, и бывшая возлюбленная Камилло, приобретая внешне неожиданный и своеобразный характер, теряет те минимальные достоинства, которыми она должна бы обладать, чтобы добиться внимания Камилло, а впоследствии и любви Флоро. Грань, отделяющая характерность от карикатуры, здесь несомненно утрачена. Барабанова искренне стремится перескочить через свою актерскую индивидуальность и, занятая этой бесплодной процедурой, не успевает по-настоящему разобраться в своей героине.

Примерно то же самое произошло с ролью пажа Урбана, которого играет Л. Сухаревская. В Театре комедии исполнение одних и тех же ролей и актерами и актрисами становится своеобразной традицией — в «Сыне народа» роль Тимофеича исполняется артисткой М. Барабановой и артистом А. Виноградовым, {128} в «Валенсианской вдове» вслед за Сухаревской Урбана будет играть артист П. Суханов. Уже это одно показывает, что поручение мужской роли актрисе, по существу, отнюдь не оправдано ни режиссерским замыслом, ни тем более текстом комедии, — оно носит надуманно-экспериментальный характер и ничего не дает. Прежде всего актрисе пришлось решать задачу большой технической сложности — ей надлежало освоить мужскую походку, мужскую манеру говорить, держаться, — на все это, вероятно, ушло немало сил, естественно, что на подлинную разработку характера Урбана их уже у актрисы не хватило. То, что Сухаревская успела сделать, она сделала очень хорошо, и не ее вина, что Урбан, несмотря ни на что, получился слишком юным и недостаточно мужественным. Технический опыт работы над такой ролью несомненно пригодится ей когда-нибудь, но для настоящего художника этого слишком мало.

Наконец, роль Камилло исполняется артистом А. Савостьяновым. Характерный, по преимуществу, актер, он впервые выступает в лирико-романтической роли, и в этом отношении его работа несомненно представляет интерес. Но опять-таки педагогический эксперимент не в состоянии восполнить отсутствие в спектакле подлинного Камилло, — Савостьянов в конечном итоге его не показал. Этот подлинный, живой Камилло должен был бы предстать зрителям как воплощение наивной молодости, заразительного и бесшабашного эпикурейства, — но такого Камилло играть должен был бы совсем другой актер. Савостьянов слишком грузен, однотонен в интонациях, чтоб передать эти черты своего героя с достаточной выразительностью.

Отлично разработан артисткой Е. Юнгер центральный образ комедии — Леонарда. Юнгер читает стихи с достаточной непосредственностью и вместе с тем в очень точном музыкальном рисунке — работа ее во всех отношениях должна быть отмечена как удача актрисы, притом удача отнюдь не легкая и не случайная. Иногда хотелось бы, чтоб Леонарда была несколько резче и сильнее в выражении своих чувств. Думается, что актрисе мешает стремление сохранить излюбленную ею интонационную сдержанность, — далеко не все человеческие состояния и чувства согласовываются с такой актерской манерой. Мне кажется, что Юнгер, выражаясь фигурально, слишком редко «выходит из себя».

Хорошо играют трех кавалеров И. Ханзель, А. Вениаминов и Ж. Лецкий. Все три актера остаются в пределах реалистической комедийности и составляют превосходную группу в спектакле. С юмором рисует своего Оттона Ханзель, с успехом укрощает свой комедийный темперамент Вениаминов и с легким и {129} выразительным оттенком иронии играет Лецкий Лисандро. Следует также особо отметить превосходную работу С. Филиппова (Флоро), В. Смысловского (разносчик), Л. Скопиной (Марта) — все они легко и весело поддерживают на сцене атмосферу «серьезной комедии», настолько серьезной, чтобы заставить зрителей поверить в подлинность действующих на сцене персонажей, и настолько комедии, чтоб дать им возможность много и искренне смеяться.

С блеском разрешил свою задачу Акимов-художник. С Акимовым-художником происходит примерно то же, что с Акимовым-режиссером: искусство его становится с годами спокойнее, проще и теплее. Вместе с композитором А. Животовым он согревает спектакль красками и мотивами испанской старины, и эта реалистическая локальность музыки и живописи придает спектаклю особую привлекательность и обаяние.

1939

## **{****130}** Пьесу рассказывает режиссер

Разная бывает у пьес судьба. Одни рождаются красивыми и умными, а счастье проходит мимо них. Их переплетают в красивые переплеты, об их выдающихся достоинствах не перестают говорить в самых порядочных семьях, а женихи, то бишь режиссеры, ни за что не поддаются их чарам и даже не поворачиваются в их сторону. Зато другие слывут дурнушками, никто их всерьез не принимает, и, несмотря на это, нежданно-негаданно находится красавец принц, который своим легким поцелуем преображает их и заставляет окружающих верить, что они непостижимо хороши. Наперекор здравому смыслу и общим суждениям, именно эти режиссерские избранницы как раз и оказываются самыми счастливыми, тогда как пьесы, обремененные многочисленными, но скучными достоинствами, обречены увядать в печальном и бесплодном одиночестве. Законы театральной жизни изменчивы и капризны, и изменчивость эта идет нередко на пользу зрителям.

Да не будут слова мои истолкованы ложно. Я вовсе не хочу сказать, что в расчете на, так сказать, «влюбчивого» режиссера можно и должно писать пьесы посредственные, не представляющие самостоятельной ценности. Напротив, именно пьесами, жизненная правда и целеустремленность которых неоспоримы, движется вперед театральное искусство. Но скажем еще и еще раз то, что и так хорошо известно; таких пьес гораздо меньше, чем спектаклей, которые по всем божеским и земным законам должны быть поставлены нашими театрами. Ведь нельзя представить себе театр, который, не дождавшись новых выдающихся пьес, решил бы вообще не выпускать новых спектаклей.

Но не будем бередить раны и вернемся к счастливым, хоть и некрасивым избранницам судьбы, которых осенило волшебное прикосновение влюбленных режиссеров. Жизнь показывает, что и недостаточно хорошие и — судя объективно — мало чего стоящие пьесы могут найти своего режиссера, разбудить его воображение, {131} заставить его отдать пьесе самого себя, свой сокровенный опыт, свои представления о людях, свое доброе и страстное, горькое и гневное отношение к ним. И тогда в пьесе, в которой, казалось бы, ничего особенного не было, открывается своя человеческая привлекательность, свое пусть маленькое, но живое содержание. И, кто знает, может быть, за характерами, написанными драматургом, режиссер, воодушевляемый поэтическим стремлением создавать жизнь на сцене, увидел не только то, что в пьесе было, но и то, чего в ней, казалось бы, не было, но что уже жило в его, режиссера, беспокойном и неутомимом воображении.

Природа самой режиссерской профессии такова, что ей не дано создавать реальные художественные ценности без помощи драматурга или в обход его. Главное из того, что хочет сказать режиссер, он сказать не может, если в пьесе нет интересных и достоверных характеров, если люди, действующие в ней, своими поступками, решениями, всей своей жизнью не говорят этого главного. Но вплотную подвести зрителей к своему замыслу, направить их взгляд на предмет своих размышлений — это в его силах, если только он по-настоящему активен, если не экономит своих душевных сил, как это частенько делают наши режиссеры, прикрываясь сомнительной заботой о «реалистической скромности» своих спектаклей. Конечно, очень плохо, когда режиссер лезет из кожи вон для того только, чтобы приглушить своим криком голос пьесы. Но очень хорошо, что режиссер умеет громко и интересно разговаривать в тех случаях, когда голос самой пьесы слишком слаб.

В спектакле Большого драматического театра имени А. М. Горького «Когда цветет акация» голос постановщика Г. Товстоногова оказался много громче голоса самой пьесы. В содружестве с художником С. Манделем, композитором М. Табачниковым и режиссером И. Владимировым Товстоногову удалось из довольно банальной и поверхностной пьесы Н. Винникова создать веселый и на редкость симпатичный — другого слова тут не подберешь — спектакль о нашей студенческой молодежи. Не в интересах пьесы было бы пересказывать ее содержание, — даже в самом добросовестном и сочувственном пересказе оно немедленно обнаружило бы свою общеизвестность. В нарочито смягченных, чуть идиллических красках рисует Винников будни небольшого студенческого коллектива, первые трудные испытания, которым подвергаются молодые человеческие характеры. Среди цельных, чистых, честно живущих и честно чувствующих героев пьесы оказалось существо пустое, неверное, лишенное настоящего сердца — студентка {132} Анюта Цветкова. Именно ее пустота и безответственность чуть было не привели ее товарищей к катастрофе.

В театральных программах пьеса Винникова получила несколько странное название «комедии-концерта». Трудно сказать, что именно следует понимать под этими словами, имелось ли в виду большое число песен, распеваемых в спектакле, или что-либо другое, но как бы там ни было, назвать пьесу просто комедией ни автор, ни театр не пожелали. Предупреждая возможные дидактические упреки, создатели спектакля, по всей видимости, решили забежать вперед и лишний раз подчеркнуть облегченный характер решаемых ими творческих задач. Серьезного испытания на внутреннюю прочность пьеса выдержать не сможет, заключенная в ней правда весьма относительна, подлинной психологической остроты и достоверности она лишена — пусть же именуется она не комедией, а «комедией-концертом», пусть все происходящее в ней будет поставлено в своеобразные сценические кавычки и останется в сознании зрителей не более как веселой, хотя по-своему и поучительной театральной игрой. Известно, что условности игры позволяют многое такое, что совершенно недопустимо и ненужно там, где властвует правда жизни, правда обстоятельств, правда драматических столкновений и страстей.

Своеобразными и умелыми зачинщиками этой игры выступают в спектакле двое «ведущих», разговорчивых и наблюдательных молодых людей, главная цель которых фактически состоит в том, чтобы досказывать за автора то, что автору не удалось сказать в самом действии пьесы. Они представляют зрителям актеров, выступающих в спектакле, и актеры раскланиваются в зал еще до того, как началось действие. Они отпускают насмешливые замечания по адресу незадачливых героев пьесы и вслух тревожатся за героев, которым симпатизирует автор. Они сами, своим собственным существованием на просцениуме, в известной степени предрешают характер восприятия спектакля зрительным залом, и нет‑нет, кажется, что оживают в них в новом обличье рассудительный Бригелла и веселый Труффальдино, знаменитые завсегдатаи итальянской народной комедии, а вместе с ними и вся атмосфера импровизационного театра.

Товстоногов осторожно и тонко использует приемы этого театра, нигде не злоупотребляет ими и вместе с тем всецело подчиняет их главным задачам своего спектакля — сближению зрителей с героями пьесы, созданию в зрительном зале и на сцене общности интересов, симпатий и антипатий. Созданная режиссером атмосфера как бы восполнила отсутствующее в пьесе {133} третье измерение, ощущение того, что видимым и явным не исчерпывается жизнь героев спектакля.

Актеры, играющие в спектакле, во всем своем сценическом поведении сохраняют легкий оттенок увлекательного и всеобщего розыгрыша. Каждый из них приносит в спектакль собственную живую индивидуальность и бескорыстно отдает ее своему герою. Так возникает в спектакле второй план жизни действующих лиц, та необходимая глубина, без которой не может быть веры в их реальность и настоящего интереса к ним. В спектакле веришь в то, что долговязый и чуть флегматичный Костя, которого играет И. Заблудовский, способен горячо чувствовать и смело поступать, веришь в добрый и задумчивый взгляд Прищепина и понимаешь при этом, что молодой актер К. Лавров отдал Борису свое собственное чувство жизни, свои собственные раздумья и оказался в этом смысле и богаче и щедрее драматурга. Запоминается застенчивая и угловатая, чуть сумасбродная по первому впечатлению, а на поверку чистая и цельная девушка Рая Ковригина, и это тоже потому, что «второй план» характера оказался реально созданным актрисой З. Шарко.

Одна из главных сюжетных линий спектакля связана с образом директора института Сухарева. Человек этот завоевал среди студентов безрадостную репутацию «цвелого сухаря», и понадобились чрезвычайные обстоятельства для того, чтобы «цвелый сухарь» проявил себя горячим, добрым и проницательным другом молодежи. Замечательный актер В. Софронов, играющий в спектакле роль Сухарева, несколько отступает от рекомендации, данной ему драматургом, и рисует поначалу не столько сухаря, сколько вздорного, колючего, что называется, трудного старика. Человек, который внутри себя до конца верен своим убеждениям и нравственным понятиям, софроновский Сухарев живет бурной и неугомонной жизнью. Однако окружающих он в эту внутреннюю жизнь не пускает. При этом то и дело возникают комические, а иногда и драматические несоответствия между тем, что происходит в его душе, и внешним его поведением.

С блистательным мастерством осуществляет актер этот сложный, но интересный и смелый замысел. Движения самого характера Сухарева в передаче Софронова так стремительны и неожиданны, внезапные переходы из одного состояния в другое так выразительны, что весь он, со всеми своими странностями, начинает казаться наиболее сложной и хитроумной загадкой пьесы. Фантазия, изобретательность, подлинный профессиональный темперамент актера дают в спектакле свои {134} щедрые и радостные плоды. В образе, созданном Софроновым, со всей силой проявляют себя и тонкая наблюдательность требовательного художника, и подсказанное ему жизненным опытом сочувствие к своему герою, и, наконец, точность и смелость намерений большого мастера, избегающего слишком легких и поверхностных решений.

В роли пожилого доцента Комаровского, того самого, за которого вознамерилась выйти замуж пустая голова, Анюта Цветкова, выступает Б. Рыжухин, актер удивительно разнообразный. Он и на этот раз сумел явиться перед зрителями в совершенно новом для себя обличье и создать характер, над которым стоит призадуматься.

Самой ужасающей чертой таких людей, как Комаровский, является их почти неизменная формальная правота. Они не совершают прямых подлостей, не делают ничего такого, за что человека можно тащить в милицию или увольнять с работы, и, несмотря на это, оставляют после себя отвратительный осадок чего-то очень уж нечистоплотного. Внутренний мир их ужасающе беден, но неизменно прикрыт видимостью нравственной безупречности, видимостью духовных интересов, видимостью живых чувств. Рыжухин нашел очень точные средства для изображения этих особенностей траченного молью «жениха» Анюты, показал тоскливую аккуратность его жеманных речей, его жеманной походки, всего его искусственного, лишенного всяких признаков человечности существования.

Актеры — и молодые и опытные — помогли Товстоногову по-своему рассказать пьесу Винникова и сделать этот рассказ увлекательным и правдивым. В веселых и задорных «шутках, свойственных театру», ощутимо помог режиссеру на редкость изобретательный и умеющий «мыслить театром» художник С. Мандель. Но ни художник, ни актеры, ни сам режиссер не могли сделать того, что мог и обязан был сделать драматург. Средствами театра можно было внушить зрителям веру во «второй план» жизни образов. Средствами театра можно было создать спектакль веселый, праздничный, молодой. Но средствами театра нельзя было воссоздать реальный мир духовных интересов нашей молодежи, мир, в котором совершается великое чудо превращения влюбчивых мальчишек в зрелых и ответственных людей, чудо идейного возмужания характеров, вступающих в жизнь. Для того чтобы показать этот мир, вовсе не надо было превращать комедию в психологическую драму, отягощать пьесу дидактическими диалогами и псевдофилософским празднословием. Для этого надо было только отказаться от соблазнов бездумной и поверхностной комедийности и попробовать {135} отыскать смешное и веселое в характерах, живущих полной и многосторонней духовной жизнью. А ведь как нужна нам сейчас именно такая комедия, комедия, в которой схвачено новое, трудное, еще не сложившееся в нашей молодежи, как нужны нам спектакли, на которых наша молодежь могла бы и смеяться, и одновременно учиться жизни, взрослеть, овладевать искусством распознавания людей.

Но Винников не написал такой пьесы, и Товстоногов, чтобы не откладывать дела в долгий ящик, решил пересказать попавшую ему в руки пьесу-безделицу своим живым и увлекательным театральным языком. Он сделал это талантливо, находчиво, искренне, и успех поставленного им спектакля да будет веселым укором нашим драматургам, долг которых перед зрителями продолжает расти.

1957

## **{****136}** Истина ума и горестные заблуждения любви

### 1

Мы охотно произносим слова осуждения по адресу всех и всяческих штампов. Штампы — мертвые, бескровные, равнодушные повторения — ненавистны нам в книгах, в пьесах, в спектаклях и фильмах, в актерской игре и режиссерских решениях. Нам кажется, что в любом споре искусства и ремесла нет ничего проще, как быть на стороне искусства. Однако это не совсем так. При всем своем отвращении к штампам, мы нередко готовы предпочесть устоявшиеся, удобно расположившиеся в нашей памяти представления неожиданным допускам и предположениям, гипотезам и догадкам, без которых, как известно, никогда не является на свет истинная художественная новизна.

Старые знакомства с литературными героями обладают поистине магической властью. В памяти нашей сохраняются Онегин и Хлестаков, Наташа Ростова и Пьер Безухов такими, какими мы увидели их когда-то в первый раз. Проходят годы, мы набираемся нового опыта, видим то, чего раньше видеть не могли, а классические герои продолжают жить в нашем воображении в своем прежнем виде. Я вовсе не хочу сказать, что первые и давние представления оказываются во всех случаях ошибочными и что их нужно искусственно и во что бы то ни стало обновлять. Но, добровольно соглашаясь быть рабами этих первых представлений, мы нередко оказываемся далеко позади великих художественных созданий. Ведь сами классические создания эти тоже живут, движутся, не желают оставаться в пределах своего времени, рвутся вперед, в новые исторические эпохи и становятся непохожими на наших давних знакомцев.

Эту известную мысль постановщик «Горя от ума» на сцене Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького Г. Товстоногов ощутил не умозрительно, в широком ее значении, а пластически, во всей ее конкретной, видимой и слышимой реальности. Устанавливая новые отношения между сегодняшней {137} аудиторией и комедией Грибоедова, он стремился устранить из них постоянного и назойливого посредника — заданные литературно-исторические условности. Он не пожелал согласиться с тем, что якобы без этих условностей и нежелательных, но неизбежных допущений остались бы непонятными и пылкая любовь Чацкого, и убийственное ретроградство Фамусова, и восторженное фельдфебельское самодовольство Скалозуба. Товстоногов пошел на своего рода психологическую адаптацию грибоедовского текста не потому, что текст этот в чем-то устарел, а потому, что живое в нем оказалось отодвинутым куда-то на второй план исполнительской традицией и истолковательской привычкой. Привычка любит выдавать себя за традицию, и вот уже нам кажется, что только декламирующий, романтически-респектабельный Чацкий достоверен! Между тем он ничуть не респектабелен и вовсе не декламирует, а слова — мысли рвутся из его сердца, и он не в силах заставить себя молчать, таиться от окружающих, жить иначе, чем он живет в комедии.

Под предлогом верности сложившимся и неизвестно кем узаконенным представлениям поднимают голову леность мысли, вражда к новым впечатлениям, усилиям ума и воображения. Но именно к подобным усилиям взывает новая трактовка «Горя от ума», предлагаемая Товстоноговым.

«Приглядитесь к этим людям, — приглашает зрителей режиссер. — Постарайтесь заново понять каждого. Все они, в той или иной степени, ищут вашего понимания и поддержки и обращаются прямо к вам…» Тревожно и с ожиданием вглядываясь в темноту зрительного зала, произносят свои слова и Чацкий, и Фамусов, и Софья, — каждый из них думает, что прав. Чацкий с горечью заключает: «Блажен, кто верует, тепло ему на свете»; Софья возмущенно жалуется на Чацкого: «Не человек — змея»; Фамусов гремит в зал свое знаменитое: «Решительно скажу: едва — другая сыщется столица, как Москва»…

Новизна возникает в спектакле Товстоногова не от заданного, насильственного сближения грибоедовских героев с современностью, а от того, что место условных, предполагаемых, чувств заступили здесь чувства, почерпнутые из реальных, живых человеческих отношений. Режиссер задался целью ощутить в бессмертной комедии ее реальную, действительную жизнь, а не ту, вчерашнюю, навсегда ушедшую, за которую комедию Грибоедова можно было бы почтительно уважать, считать достойной всяческого признания, но никак не любить тревожной или счастливой человеческой любовью. В нашем отношении {138} к творениям классиков иногда нарушается самая простая логика. Их именуют бессмертными, но обязательно привязывают к прошлому. Целью Товстоногова было привести зрителей не на грибоедовскую могилу, где следует благоговеть в молчании, а на живой, бесконечно важный разговор с перешагнувшим через столетие блистательным собеседником. По большому счету только так, вероятно, и нужно воздавать классикам наш долг любви и благодарности.

В самой основе сложного и объемного режиссерского замысла лежит убежденность в том, что все происшедшее суть истинная психологическая реальность, и притом реальность, пережитая людьми, обладающими индивидуальными и сложными человеческими характерами. Самое имя Молчалина еще в грибоедовские времена стало нарицательным, но откуда было бы взяться этой нарицательности, если бы в Молчалине были отражены только самые общие и давно снискавшие презрение черты? Нет, нарицательным имя это стало именно потому, что в характере Молчалина и судьбе его Грибоедовым было открыто нечто в высшей степени индивидуальное, и притом поучительное и страшное.

Именно это индивидуальное и стало главным в Молчалине, которого в товстоноговском спектакле играет К. Лавров. В этом Молчалине угадывается не только омерзительная лакейская угодливость, но и холодная жестокая готовность к ежеминутному предательству. Не только способность приспособляться, но и подлая, бесчеловечная страсть к обману, при помощи которого, по его убеждению, можно завоевать весь мир. Все это прикрыто строгим и пугающим немногословием, осторожной и сдержанной почтительностью, ледяной неподвижностью физиономии.

Каменное молчалинское лицо одним из первых появляется в спектакле. За клавесином Софья, а подле нее Молчалин с флейтой, выполняющий утомительную обязанность влюбленного со старанием прожженного негодяя. Не переставая играть, Софья не отрывает взгляда от Молчалина, и столько в этом взгляде робкого ожидания любви и благодарного восхищения, что начинает и впрямь казаться, будто есть в Молчалине что-то такое, чего мы не поняли и не смогли разглядеть. В этой безмолвной сцене зрители встречаются с новым по всему своему складу Молчалиным и с новой Софьей.

Софью глубокий замысел режиссера и талант актрисы Т. Дорониной сделал одним из самых сложных и ярких образов спектакля. В старых трактовках грибоедовской комедии наименования, которые Чацкий давал Софье — «обманщица», {139} «притворщица», — оправдывались только обидой, которую он испытал по возвращении из своих странствий. Упреки, подсказанные оскорбленной любовью, никогда не бывают слишком обоснованными, их легко счесть за вырвавшиеся из души бессильные слова обиды. Но по отношению к Софье — Дорониной они звучат иначе, ибо в данном случае оказалось сыгранным, сценически доказанным и реальным прошлое в отношениях Чацкого и Софьи. Явилось объяснение этим словам, скрытое в самом характере отношений Чацкого и Софьи. Они были друзьями детства и ранней юности, когда многое действительно было не чем иным, как ребячеством и ничего не значащими забавами. Но и в том возрасте могли возникнуть и возникли нешуточные душевные обязательства, та особая внутренняя близость, при которой человеческие лица и души, поступки людей и правила жизни воспринимались одинаково, вызывали один и тот же отклик ума и сердца. Это прошлое в самой сути своей отражено в спектакле в едва уловимых оттенках обращений Чацкого к Софье и Софьи — к Чацкому. Воспоминание об этом утерянном прошлом причиняет Чацкому мучительную боль именно потому, что оно разительно несхоже с настоящим. Потому-то ему и хочется сказать — «обманщица»!

… Взгляд, который Софья не в силах была оторвать от Молчалина, исполняющего свою, должно быть, давно опостылевшую ему партию на флейте, опасливая робость, с которой она выслушивала полные подозрительности пошлые нравоучения отца, не должны были ввести нас в заблуждение. Отнюдь не девичье простосердечье подсказало Софье придуманный ею и оказавшийся «в руку» сон. Чем больше углубляемся мы в характер Софьи, тем яснее представляются нам и расчетливый, незаурядный ум Софьи, и внутренняя сила, готовая защищать терзающее ее чувство к Молчалину. Это вовсе не наивный обман, которым иной раз хочет прикрыться первое девичье чувство, а далеко рассчитанная, по-своему изощренная и виртуозная игра, требующая напряжения всех душевных сил.

Все это придает Софье своеобразную, но несомненную внутреннюю значительность. Подобная значительность во многих отношениях оправдывает и объясняет силу чувства, владеющего Чацким, его смятение, боль и меру испытанной им человеческой обиды. Доронина помогает нам понять все это потому, что рисует образ Софьи с поразительным пластическим совершенством и законченностью. В сыгранной ею Софье есть все — злая отчужденность, раздражение, воодушевляемая благовоспитанностью сдержанность и вместе с тем готовность продолжать начатую игру, чтобы в конце концов взять свое. Она пробует {140} прислушаться к словам Чацкого: «Однако, дайте мне зайти хотя украдкой к вам в комнату на несколько минут», — его снова влекут «воспоминания о том, что невозвратно», и Софья не прерывает его. Но вот Чацкий не выдерживает, в нем опять закипает возмущение и, уже обращаясь не к Софье, а прямо в зрительный зал, он возглашает: «Потом, подумайте, член Английского клуба, я там дни целые пожертвую молве про ум Молчалина, про душу Скалозуба». Теперь и Софье пришла очередь возмутиться, она тоже в поисках сочувствия поворачивается лицом к залу, хочет что-то сказать, может быть, крикнуть, но берет себя в руки и молча удаляется. То и дело сдержанность, умение не выдавать себя берут в ней верх, подобно тому, как это происходит в сцене, где ей предстает настоящий, а не придуманный ею Молчалин. Поначалу она не разрешает себе в эту страшную для нее минуту никаких внешних проявлений охватившего ее отчаяния. Она и тут верна себе, держится изо всех сил и, только исчерпав их, лишается чувств.

### 2

Необыкновенно выразительно, во всей своей истинно драматической, почти торжественной неуместности обставлено в спектакле первое появление на сцене Чацкого — С. Юрского. Всего несколько минут назад разоткровенничались барышня и служанка, только что успели вспомнить о Чацком: «Где носится? в каких краях?» — и поговорили о самом для Софьи заветном, о несравненных добродетелях Молчалина, как слуга доложил: «К вам Александр Андреич Чацкий». Я помню постановки грибоедовской комедии, в которых эти слова произносились таким тоном, каким докладывают о только что вспыхнувшем пожаре, а выслушивались с таким видом, будто явился докучный гость. В спектакле Большого драматического театра появление Чацкого вызывает резкий и поражающий ритмический перелом.

Сразу же после выхода слуги, без секунды промедления, будто и не торопясь, а на самом деле сгорая от нетерпения, является на сцену чуть растерянный, ничего вокруг не видящий юноша. Еще он сбрасывает на руки слуги шубу, еще только чуть выпрямляется, как бы приготавливаясь к долгожданному свиданию, а уже двинулись ему навстречу бесконечные фамусовские покои и условно обозначенные в спектакле, словно настежь распахнутые, двери, и, наконец, та заветная комната, где ему суждено будет снова увидеть Софью. Софья тоже вытянулась в напряженном ожидании, потом села, он замер, заглянул {141} в глаза, склонился к ней головой — и не встретил никакого отклика. Так начался предназначенный Чацкому путь обид и разочарований.

Неукротимый порыв героя, охватившее его душевное напряжение режиссер и актер передают неожиданным способом, словно пользуясь доказательством «от противного». Чацкий движется медленно, вернее, заставляет себя идти медленнее, чем того требует его состояние. Но именно потому, что движется он медленно, а анфилада фамусовского дома сама устремилась ему навстречу, кажется, что в одно короткое мгновение все на сцене изменилось, все стало иным и, можно догадаться, таким, каким никогда прежде здесь не бывало. Будто часовая стрелка, двигавшаяся незаметно для глаза, теперь, подгоняемая молодым, страстным, нетерпеливым человеческим чувством, стала вращаться с бешеной скоростью. Чувство это ворвалось в одуряющую внутреннюю неподвижность фамусовской жизни и сразу же внесло в нее неодолимый разлад. Свободное от каких бы то ни было хрестоматийных уз, оно предстало таким, каким рождается в человеке и расцветает в нем, — не успев принарядиться в равнодушную великосветскую словесность и усвоить манеры тошнотворной официальной морали.

… Еще не случилось, в сущности, ничего такого, что в состоянии было бы потревожить благословенную тень Грибоедова. Еще не успел режиссер ни на шаг отойти не то что бы от духа, но и от буквы комедии, а уже заработала лихорадочно в каждом из нас насмешливая подстрекательница — память. Для многих — смею думать, для большинства — нежданное в Чацком оказалось большой радостью, и радость эту нетрудно понять. Театр помог нам приблизиться к тому живому человеку, в котором, как оказалось, таится столько неведомого, близкого и понятного каждому. Но другая часть зрителей, сама того не подозревая, заранее приготовилась к сопротивлению. Угодливо выползли из закоулков памяти язвительные сравнения, аналогии, сопоставления — из числа тех, которые кажутся неопровержимыми, а на самом деле чаще всего ни на чем не основываются.

«Полноте, тот ли это Чацкий?»

Одна экзальтированная зрительница — она сидела недалеко от меня — не удержалась и в возмущенной простоте душевной воскликнула: «Господи! Это же совсем не тот! Того я помню очень хорошо!» И трудно было возразить ей. Может, и в самом деле совсем не тот, может, действительно тот выглядел иначе, был чуть посветлее или чуть потемнее и разговаривал более возвышенным тоном?.. Подобная аргументация удобна тем, {142} что ей нечего противопоставить. Что, в самом деле, из того, что лично я, к примеру, запомнил совсем не такого Чацкого, какого запомнила эта зрительница? Каждый из нас будет стоять на своем, но считаться нам придется с нашим общим новым впечатлением.

Задачи, которые в согласии с режиссерским замыслом пришлось решать молодому, яркому и талантливому актеру Сергею Юрскому и актрисе выдающегося дарования Татьяне Дорониной, оказались — и этого следовало ожидать — необыкновенно сложными. Побеждая в чем-то свои данные актера острой, вызывающе-угловатой выразительности, Юрский всей душой рвется в спектакле навстречу своему герою. И если, в конце концов, полного слияния актера с образом не происходит, то только потому, что Юрский впервые решает задачу подобного масштаба и сложности, новизны и смелости. В самом же главном Юрский постигает своим сердцем боль Чацкого, его редкую и волнующую способность «мыслить чувствами» и «чувствовать мыслью». Духовный склад Чацкого, воплощенного Юрским, неделим, и это одно из самых больших, самых принципиальных завоеваний спектакля.

Иные режиссеры, совершая подвиг обновления комедии, учили молодого путешественника искренности в любви, другие — горячности в обличении, и актер метался между обличением — велением ума и любовью — велением сердца. О том, что подобная навязываемая Чацкому раздвоенность неправомерна и чужда духу комедии, известно было давно. Еще И. А. Гончаров подчеркивал, что «всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье», что именно любовь порождает в нем тот миллион терзаний, «под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия». Любовная страсть и ненависть к крепостничеству, юношеская обида и гнев обличителя так же неразделимы в нем, как и во всем замысле комедии.

Но при исполнении «Горя от ума» мало это понять. Надо найти внутреннюю цельность Чацкого в самой комедии, в биографии ее героев, в психологических подробностях их жизни, в сюжете. Не частности, а именно подробности, приметы главного ищет и находит режиссер в отношениях героев друг к другу и к Чацкому, к его прошлому и настоящему.

Едва увидев Софью, Чацкий сразу же обретает в разговоре с ней счастливую непринужденность. Поспешно, лишь бы что-то говорить, лишь бы не прерывать самого себя, он обращается {143} к воспоминаниям, легким движением рук, смешно измененной физиономией или легкой интонацией восстанавливая картины, знакомые им обоим. Одно за другим он называет имена людей, общее насмешливое отношение к которым могло бы воскресить его былую близость с Софьей, перебирает старые альбомы, в которых «все те же стихи» и зарисовки — не его ли рукой сделанные? — надеясь с их помощью заглянуть в ушедшие дни.

Но Софья не хочет понять настоящего и самого важного смысла его речей. Она слушает внимательно и пару раз даже не выдерживает, смеется на его шутки, но тут же берет себя в руки и снова принимает сдержанно-вежливый вид хозяйки, знающей законы гостеприимства. А сдержавшись, уже не может не сыронизировать: «Вот вас бы с тетушкою свесть, чтоб всех знакомых перечесть…» Но Чацкий не слышит, не хочет слышать насмешку. Он продолжает свой натиск и, как когда-то, высмеивает, передразнивает, с надеждой адресуется к Софье ушедших лет, к близкому, все понимающему и доверчивому другу юности. Но той, прежней Софьи уже нет. Конечно, три года — срок немалый. По юношеской доверчивости Чацкий не подумал об этом, пренебрег прошедшим временем. С веселым, непогасшим увлечением и задором обращается он то к Софье, то в зрительный зал, радостно и откровенно любуется Софьей, играет с ней ребячью, три года назад прерванную игру, и все для того, чтобы получить ответ на свои чувства и вместе с тем безо всякого ответа все понять самому.

В человеке, приблизившемся к нам, более различимы становятся черты, которых мы раньше разглядеть не могли. Романтическая красивость и романтическое благообразие ушли из образа, и их место заступили внутренняя подвижность, возбудимость, горестное беспокойство.

Свой последний монолог Чацкий — Юрский ведет с полемической решительностью, устраняя из него элементы громкоголосой декларативности, ораторской позы, обращения ко многим. Ведь по самому духу своему речь Чацкого — не из тех речей, которые произносят в расчете на аплодисменты. Она обращена к Софье и Фамусову и больше всего к самому себе. Может быть, именно в том и состоит неотразимая обличительная сила его речи, что она вся — от начала и до конца — личным горем продиктована и скреплена.

Вынося слово «горе» в название своей комедии, Грибоедов вовсе не намеревался заключать его в иронические кавычки. Но, несмотря на это, как раз о нем, о человеческом горе, режиссеры, ставившие «Горе от ума», забывали особенно быстро и легко. В лучшем случае они придавали этому слову некое {144} переносное, символическое значение, лишая его при этом прямого и ясного эмоционального содержания. Но в спектакле, поставленном Товстоноговым, не остается сомнений в том, что Чацкий действительно страдает и за самого себя. Кто знает, может быть, впервые из его восприятия жизни ушла умозрительность. Он перестал глядеть на жизнь, а зажил сам.

Однако истинное страдание само по себе не делает человека ни слабым, ни тем более побежденным. Оттого, что Чацкий — Юрский падает плашмя, как будто лишаясь последних сил, не кричит победоносно: «Карету мне», — а произносит эти слова устало, просительно и с какой-то ребячьей тоской в голосе, никак не следует, что он потерпел поражение. Странно было бы предполагать, что он уже раз и навсегда расправился с фамусовским обществом и имел право удалиться победителем. Почему, на каком основании? Очевидным в спектакле Большого драматического стало другое. Доверчивая, созерцательная юность Чацкого кончилась, ушло навсегда время, когда человеческое горе представало ему только с большого расстояния. В тяжелом душевном кризисе, в прямом соприкосновении с «жестоким миром» должна была начаться и началась новая пора его жизни.

### 3

В режиссерском мышлении Товстоногова очень важное место занимает живое поэтическое воображение и властная театральная экспрессия. Но есть в нем и еще одна особенность: оно опирается на необыкновенно прочные логические основания. Товстоногов ни в коем случае не позволяет себе поддаваться всякого рода постановочным соблазнам потому только, что они сами по себе увлекли его. Его режиссерские замыслы реализуются и развиваются чаще всего по законам драмы: от экспозиции — к режиссерской завязке и от завязки — к режиссерской кульминации. Между безмолвной сценой у клавесина и карточными столиками, за которыми решается репутация Чацкого, есть своя внутренняя связь. Портреты наидостойнейших фамусовских предков, и в том числе незабвенного Максима Петровича, не зря развешены на верхней галерее дома — придет последнее мгновение спектакля, и именно на этой галерее еще раз явятся обезображенные масками завсегдатаи фамусовских балов.

Есть своя обязательность, сложная и многосторонняя обусловленность и в том, как трактуются режиссером характеры. Объяснив по-новому Софью, Товстоногов уже не мог довольствоваться {145} прежним Молчалиным. Прежний Молчалин никак не в состоянии был бы обмануть новую Софью. Но точно так же новая Софья должна была заставить и режиссера, и, конечно, зрителей по-иному взглянуть на ее отца. Теперь уже и в Фамусове должно было бы появиться нечто такое, чего мы раньше в нем не знали.

Не все в этом смысле оказалось одинаково точно реализованным в спектакле. Исполнитель роли Фамусова В. Полицеймако, актер незаурядного сценического темперамента и эмоциональной силы, отлично проводит монолог «вот то-то, все вы гордецы». Тут у него, как говорится, и душа нараспашку, и убежденности хватает, и зрители по справедливости награждают актера за этот монолог аплодисментами. Но там, где Фамусов должен жить на сцене, проявлять свое отношение к людям, предпочитать одних другим, там, где должна возникнуть своеобразная сложность этого характера, Полицеймако прибегает к средствам лобовым, прямолинейным и в немалой степени чуждым всей психологической атмосфере спектакля.

Атмосфера эта создается точной, интеллектуальной по духу актерской выразительностью — в этом смысле наиболее характерно для спектакля исполнение роли Софьи Т. Дорониной, Чацкого С. Юрским, Молчалина К. Лавровым, Загорецкого Е. Лебедевым, Репетилова — В. Стржельчиком. Подлинно современная непринужденность, внутренняя наполненность диалога принесли успех Н. Ольхиной и Е. Копеляну, сыгравшим роли Натальи Дмитриевны и Платона Михайловича Горича. Самое простое по рисунку исполнение оказалось в сцене бала и самым ярким. Может быть, этим и объясняется впечатление некоторой искусственности в поведении большинства гостей: актеры торопятся донести свой рисунок, выполнить свои полутанцевальные па и забывают о том, что сущность каждого из этих персонажей в общем очень проста и по-человечески понятна.

В этой сцене наступает не только сюжетная, но и режиссерская кульминация спектакля. Нечаянно произнесенное Софьей слово, как спичка, брошенная в солому, начинает пожар. Сказав: «Он не в своем уме», — Софья еще не знала, как будут поняты эти слова, но, сообразив, не подумала взять их обратно. И вот уже стал с пугающе одинаковой интонацией повторяться во всех углах фамусовского дома краткий и зловещий диалог господина Н. и господина Д.: «Ты слышал?» — «Что»? — «Об Чацком?» — «Что такое?» — «С ума сошел». — «Пустое!» — «Не я сказал, другие говорят!» Дело не только в том, с какой ураганной быстротой распространяется нелепый, изуверский вымысел. Дело еще и в том, что в распространении его нисколько {146} не участвуют человеческая воля, совесть или убеждение. Да и к чему они, если можно деревянными голосами повторять сказанное другими и чувствовать себя при этом значительными персонами. Для Товстоногова самое важное в этих удручающих повторах — их внутренняя безжизненность, мертвая и безжалостная автоматичность. Видимые приметы живой человеческой речи как будто сохраняются, кажется, что люди произносят одни и те же слова по-разному и по-своему. Но это только иллюзия. Сам голос уже давно не слышен, и теперь раздается лишь его безвольное и равнодушное эхо.

Финал третьего акта срежиссирован, как известно, самим Грибоедовым, и, надо сказать, режиссура эта может быть признана вполне современной. Человек говорит слова, которые должны были потрясти каждого, но человека этого некому слушать. Такое однажды уже случилось с Чацким: «Я, рассердись и жизнь кляня, готовил им ответ громовый, но все оставили меня». Нечто сходное переживает он и сейчас, осматриваясь и убеждаясь в том, что, как гласит ремарка: «Все в вальсе кружатся с величайшим усердием. Старики разбрелись к карточным столам». Следуя грибоедовской ремарке, Товстоногов развивает ее и усиливает. Неодолимое любопытство заставляет иных гостей на мгновение остановиться неподалеку от Чацкого, послушать и только после этого удалиться. Задержалась и Софья — не для того ли, чтобы успокоить собственную совесть? — но отец чуть ли не насильно уводит ее. Чацкий продолжает думать вслух, внезапно оглядывается — и толпа фамусовских гостей предстает перед ним целым полчищем страшных, пугающих чудищ.

Если внимательно приглядеться к маскам, нетрудно заметить, что каждая из них повторяет физиономию своего обладателя, но в чуть измененном виде — сплющивает ее или растягивает в разные стороны — так, чтобы можно было узнать, и так, чтобы узнать было трудно. Какая-то поначалу неясная ассоциация заставляет нас при виде этих масок вернуться назад, к началу спектакля и к лукавому возгласу Софьи: «Ах, батюшка, сон в руку». Может быть, и в самом деле она не солгала? Ведь рассказывала же она поутру, как провожали ее во сне «стон, рев, хохот, свист чудовищ…» Не ошиблись ли эти чудовища выбором, обступив теперь потрясенного, оставшегося один на один с своим тягостным раздумьем Чацкого?

Эти страшные, деформированные страхом, тупостью или жестокостью человеческие лица снова возникнут в спектакле в конце последнего монолога Чацкого, когда перед мысленным взором потрясенного героя пройдет целая галерея «нескладных {147} умников, лукавых простаков, старух зловещих, стариков», всех тех, кто с такой охотой подхватил версию о его безумии. Они появятся в заключение, после того, как Фамусов произнесет свои последние в комедии слова и «лицо от театра» — С. Карнович-Валуа приготовится завершить спектакль торжественно-надменным — «представление окончено».

Они возникнут, иными словами, тогда, когда Чацкого уже не будет на сцене и когда исчезнет всякая возможность приписывать появление «чудовищ» его расстроенным нервам и больному воображению. Маски в спектакле Большого драматического так же реальны и из самой жизни почерпнуты, как и вся горестная история о том, как ум, честь и прямодушие сделали бесконечно несчастным вечно юного и дорогого людям грибоедовского героя.

… Предлагаемая Товстоноговым интерпретация «Горя от ума» едва ли претендует на академическую бесспорность. Скорее наоборот: в ней нетрудно видеть своего рода вызов этой оцепеневшей и безжизненной «бесспорности». Больше всего интерпретация претендует на свое, независимое место среди многих других режиссерских прочтений комедии. Весь спектакль — со всем тем, что есть в нем ярко талантливого, уже достигнутого и верно задуманного, но до конца еще не выполненного, или, наконец, еще не решенного в самом замысле, — принадлежит искусству современному по духу, по мысли и по языку. Трудно, само собой разумеется, переоценить эту главную и решающую победу спектакля.

1963

## **{****148}** Воспоминание о двух понедельниках

Свою пьесу Артур Миллер назвал «Воспоминанием в одном действии». Безбоязненно перетасовывая прошедшее и настоящее, главное и второстепенное, драматург строит действие сплошное и неделимое, как сама жизнь, исподволь подчиняющая нас своим неизведанным и сложным законам и не отпускающая до тех пор, пока мы не проживем и не переживем ее до конца. Непрерывность действия обусловлена в «Двух понедельниках» самим замыслом автора. Зритель должен сразу войти в нравственно захламленный и душный мир мистера Игла и выйти из него лишь тогда, когда в него уже незачем будет возвращаться. Вплотную приблизившись к простым и непритязательным героям пьесы Артура Миллера, вглядевшись в их лица, узнав их маленькие и большие горести, он по долгу дружбы пройдет с ними самый тяжкий отрезок их жизненного пути.

Взволнованная и гневная мысль драматурга не зашифрована на этот раз в сложных драматургических формулах, не прикрыта хитроумной сюжетной математикой, откровенную дань которой Артур Миллер отдавал уже не один раз. Подчиняясь жизненному материалу, доверяясь его внутренней силе, Миллер ведет свое драматическое повествование с той чисто кажущейся монотонностью, которую некогда приписывали пьесам Чехова. Но какая же это была монотонность, если под ее покровом таились непримиримость и мужество, печаль и надежда, отчаяние и непоколебимая, всепобеждающая вера в жизнь? В меру своего понимания и убеждения Миллер учится у Чехова ясности изображения характеров, и не его вина, что судьба людей, живущих сегодня в мире «свободного предпринимательства», чем-то напоминает горестную судьбу чеховских героев. Всю жизнь мечтал человек иметь свой собственный «оберн» и когда, наконец, купил машину, понял, что такая роскошь ему не по плечу. День за днем копил его старый сослуживец «на черный день», а когда опомнился, то понял, что {149} копил зря, потому что все прошедшие дни были черными и уйти от них он уже все равно не сможет. Третий из служащих мистера Игла отдал свою душу стихам и в поэзии нашел спасение от беспросветных своих буден. Но реальная жизнь надсмеялась и над ним — память изменила ему, он стал забывать любимые строки, и минута, в которую он заметил это, показалась ему самой страшной в его жизни.

Как бы яростно ни обличал Миллер условия, в которые собственнический закон ставит честного трудового человека, главным для него остаются сами люди во всем их живом и притягательном многообразии. Наивысший свой долг художника он видит в защите этих людей, в отстаивании их человеческих прав, и прежде всего их права жить в полную меру своих душевных, нравственных сил. Слова, которые были сказаны в другой пьесе Миллера по адресу ничего не совершившего, бесплодно прожившего жизнь коммивояжера — «но он человек!», могли бы с полным правом быть переадресованы героям «Двух понедельников».

В огромном пассаже мистера Игла, где торгуют запасными частями для автомашин, пакуют их, выписывают накладные, принимают заказы, темно и грязно. Гигантские, в несколько этажей ростом, окна-витражи уже много месяцев не протирались, и люди, которые приходят сюда утром и уходят поздно вечером, забыли о том, как выглядит дневное солнце. Замусоленные, покрытые слоем многолетней складской пыли окна — своеобразный зрительный символ мира, в котором живут миллеровские герои, и естественно, что он остался в центре спектакля, поставленного Г. Товстоноговым. Художник В. Степанов занял под пассаж Игла все огромное пространство сцены, и, несмотря на то что одна из стен пассажа — стеклянная, построенное им помещение, со всеми его лестничными галереями, площадками и переходами, расположенными на разной высоте, кажется похожим на подвал, своды которого, тяжелые и мрачные, просто не видны нам. Это ощущение не исчезает и тогда, когда служащие мистера Игла протирают наконец витраж и через него начинает поступать свет. Ассоциация, возникающая в сознании зрителей, носит скорее всего внутренний характер, и доказать ее, впрочем, так же, как и опровергнуть, нет никакой возможности. Более очевидна другая ассоциация: на рабочих куртках служащих склада отпечатано безжизненными, блеклыми буквами имя хозяина — «Игл». Нет, казалось бы, ничего особенного в этом клейме и нет ничего удивительного в том, что мистеру Иглу нравится видеть свое имя всюду, куда бы {150} только ни упал его тусклый и злой взгляд. И притом фирменное клеймо это еще в конце концов не та зловещая и слепая цифра, которой обозначаются пожизненные каторжане. Но оно тоже призвано обезличивать людей, работающих на складе, уравнивать мальчишек и стариков и подчеркивать их общую принадлежность к тому маленькому и душному миру, где «мистер Игл» — это заработок, сегодняшний и завтрашний кусок хлеба, жизнь.

Деталь и подробность хороши только тогда, когда они неотъемлемы от целого и не столько дополняют картину, сколько образуют ее. Надо отдать справедливость Товстоногову — он видит сначала всю картину жизни в пассаже Игла и уж затем — детали, по которым можно судить и о нравственном облике предпринимателя и о законах, которым вынуждены подчиняться его служащие. Только дважды появляется мистер Игл на сцене, проходит своим деревянным, не меняющимся шагом в туалет, и вокруг сразу становится скучно. Люди смотрят на него без любопытства и как бы через плечо, поеживаясь от внезапно и некстати возникшего напряжения. Так бывает в жизни: стоит человеку узнать, что ему нельзя двигаться, и у него возникает мучительная, до боли, потребность ходить, шевелиться, отбивать чечетку. Потребность жить, быть самими собой обостряется у персонажей товстоноговского спектакля именно тогда, когда перед ними маячит мистер Игл, человек, изо дня в день лишающий их этой радости.

Сперва все, происходящее в спектакле, кажется хорошо знакомым и до оскомины привычным. Вслед за одним служащим является на склад второй и так же, как его предшественник, сменяет пиджак на рабочую куртку. Встречаясь с сослуживцами, каждый рассказывает о своем, заводит разговор, который, должно быть, велся уже не один десяток раз. Можно подумать, что обезличены здесь не только люди, но и само их беспросветное, почти бессмысленное существование. Но вот иллюзия всеобщности рисуемой картины исчезает, и тогда становятся отчетливо видны многочисленные частности, свидетельствующие о том, что жизнь каждого из действующих лиц глубоко индивидуальна, что все они совсем непохожи друг на друга и что мистер Игл, который так упорно стремился превратить своих служащих в автоматы, ничуть не преуспел в этом. Все они, несмотря ни на что, остаются, продолжают жить, и притом жить со все возрастающим напряжением, страстью и мужеством.

Если бы потребовалось наиболее краткое обозначение режиссерской манеры Товстоногова, следовало бы сказать об {151} умении этого режиссера обнажать таящееся под покровом обыденных условностей напряжение человеческой жизни. Легко и непринужденно живется только очень поверхностным или непритязательным людям. В большинстве же случаев большие и малые жизненные цели достигаются большой душевной сосредоточенностью и внутренними усилиями, скрытыми от постороннего глаза. Одна из драгоценнейших привилегий театра как раз и заключается в праве показывать эти усилия, объяснять их и тем самым представлять людей не такими, какими они могут показаться, а такими, каковы они в самых заповедных тайниках своего существования. Важнейшее из средств, которым пользуется при этом режиссер, — ритм жизни людей. Он не может быть одним и тем же для Берта (И. Озеров), торопящегося прорваться в свое завтра, и Джима (Б. Рыжухин), грустно посмеивающегося над своим прошлым. Он не может быть одинаковым для Гуса (В. Полицеймако) и Тома Келли (М. Иванов), для Агнес (В. Осокина) и Патриции (А. Федеряева). Он вообще не может быть одинаковым для двух живых существ, если только существа эти действительно живые.

Один из героев «Воспоминания о двух понедельниках» — пожилой и грузный человек Гус, который, по указанию самого Миллера, «лыс, седоус и кривоног», — весь до краев переполнен нежной и стыдливой любовью к тяжело больной жене и вместе с тем почти бесстыдной потребностью урвать что-нибудь от жизни для себя и только для себя. Двойственность Гуса нисколько, однако, не похожа на раздвоение личности, на ту заданную психологическую сложность, которой так любят обременять своих героев декаденты всех видов и мастей. В. Полицеймако играет отяжелевшего, расплывшегося, как бы утратившего свои естественные очертания человека. Он не из тех людей, которые до поздних лет держатся прямо и внутренней собранностью побеждают возраст. Скорее он похож на раздувшегося, осоловевшего лавочника, уже давно приучившего себя жить равнодушной, тупой, полускотской жизнью. Но, может быть, в том-то и драматизм его судьбы, что, сколько он себя ни приучает к равнодушию, как ни распускает себя, человеческое в нем неистребимо.

Великолепное режиссерское решение нашел Товстоногов для сцены, в которой Гус узнает о смерти жены. Гусу сообщают об этом по телефону, и он слушает то, что ему говорят, явно не понимая, о чем идет речь. Неловко и неумело держит он в руках трубку и, наконец, растерянно опускает ее. Но уже раздаются в трубке частые и резкие сигналы отбоя, и когда Гус, {152} отойдя от телефона, медленно движется по сцене и непонимающе, не то спрашивая, не то моля о пощаде, повторяет каждому из присутствующих — «Лилли умерла», сигналы отбоя переходят в звучание оркестра. Они становятся все более громкими и настойчивыми, стучат все надсаднее, словно добиваясь, чтобы каждый понял страшный и неумолимый смысл повторяемых Гусом слов. Символическая насыщенность этой сцены ни в какой мере не противоречит ее предельной реалистической конкретности. Режиссер исходит не из отвлеченных психологических догадок, а из жизненного содержания сцены, из индивидуального своеобразия действующих в ней характеров. Если бы не было на сценических подмостках Гуса, такого, каким его создал Артур Миллер, если бы не было в этом человеке сложного и неповторимого сплетения страсти и равнодушия, гнева и нежности, верности и безрассудства, — найденное режиссером решение утратило бы свою глубину, точность и эмоциональную силу.

Режиссерский замысел Товстоногова находится в прямой и непосредственной зависимости от верного его актерского воплощения. В этом не слабость, а сила Товстоногова как режиссера, сила его как художника, мыслящего актерскими образами, даже самую сценическую площадку представляющего себе глазами людей, которым предстоит жить на ней.

Миллер открыл страницу жизни людей в собственническом мире — как бы наугад. Люди в его пьесе вспоминают о двух страшных, но очень обыкновенных понедельниках, и каждый час, каждая минута этих понедельников, как две капли воды, похожи на длинную вереницу других дней, так же проведенных ими на складе мистера Игла. Люди протерли, вымыли окна, за которыми, как им думалось, открывается большой мир. Но напротив склада разместился публичный дом — картина, ради которой не стоило столько трудиться после рабочего дня. Мир мистера Игла, оказывается не так мал, как это может показаться, но зато гораздо более страшен, чем он кажется на большом расстоянии. Театр бесстрашно сокращает эту дистанцию, и правда предстает нам во всем ужасающем своем первородстве.

1959

## **{****153}** Вилли Ломен должен уйти

Давний сосед и друг старого коммивояжера Вилли Ломена Чарли с искренним удивлением говорит Ломену: «Единственное, что ценится в нашем мире, это то, что можно продать. Смешно, ты всю жизнь торгуешь, а этого еще не понял».

Но Чарли удивляется зря. На самом деле в непонятливости его друга нет ничего смешного. Через многотрудную свою жизнь и наперекор всем злым превратностям своей жалкой и просительной профессии, пронес он упрямую и наивную веру в «личные качества» или «личное обаяние», которые якобы «всегда побеждают». То немаловажное обстоятельство, что его собственные личные качества не принесли ему еще ни одной удачи, он склонен отнести за счет неблагосклонного к нему и явно несправедливого случая. И как раз об этом он размышляет очень часто.

Ведь когда человеку уже стукнуло шестьдесят лет, он, сам того не замечая, начинает все чаще оборачиваться назад, вспоминать о прошлом, задумываться над пережитым. И если пожилому человеку к тому же еще и трудно живется и силы его иссякают, а надежного куска хлеба все нет и нет, воспоминания оказываются для него едва ли не единственным убежищем, способным защитить от мучительных повседневных тревог, от жгучего страха за завтрашний день и судьбу семьи. Должно быть, именно поэтому Артур Миллер повел свой трагический рассказ о коммивояжере Вилли Ломене не только в настоящем, но и в прошедшем времени, показывая рядом с его сегодняшним отчаянием его вчерашние оплошности и неоправдавшиеся надежды.

«Крепкими, обаятельными, мастерами на все руки» мечтал он воспитать сыновей, и самое щемящее в его мечте это то, что она была далека от самодовольных претензий и завышенных — с запросом! — требований. Он просил у судьбы для детей не самого счастья, а сил для того, чтобы добиваться его, не готового, завернутого в целлофан, благополучия, а способности {154} бороться за него. Но судьба отказала ему и в этом. Старший из его сыновей вырос озлобленным и отчаявшимся неудачником, а младший, по горькому признанию его матери, стал пустым и черствым ничтожеством. Одна за другой рушатся его иллюзии и надежды, но далеко не сразу он начинает отдавать себе отчет в этом крушении. Прежде чем решиться на крайнюю меру, он еще раз испытывает судьбу и отправляется к главе фирмы, в которой проработал всю жизнь, — тот-то уж наверняка должен ему помочь!

В спектакле Академического театра им. А. С. Пушкина, превосходно поставленном режиссером Р. Сусловичем, объяснение Вилли Ломена — Ю. Толубеева с Говардом (Г. Соловьев) становится одной из внутренних кульминаций спектакля. Поначалу Ломен — Толубеев выступает как робкий и деликатный, смущенно озирающийся по сторонам проситель. Его фанатическая вера в силу личного обаяния заставляет держать себя несколько напряженно как раз в те минуты, когда ему до слез хочется быть непринужденным и физически ощущать свою стариковскую грузность. Иначе говоря, именно тогда, когда сами обстоятельства требуют, чтобы он держался легко и молодо. Чем больше он старается выглядеть бравым молодцом, тем меньше ему это удается и тут уж, как говорится, наука бессильна.

Впрочем, теперь ему уже все равно, каким именно способом он добьется успеха. Застенчиво и неловко, явно стараясь подыграть Говарду, начинает Вилли свой трудный разговор, ловит холодный взгляд собеседника и тут же сам опускает глаза, потирает ладонями колени и вдруг, словно решившись на что-то, отрывает их от колен и при этом все слушает и слушает, чуть повернув в сторону Говарда ухо, но так и не слышит того, что все еще надеется услышать. Даже после того как до его сознания доходит жестокий и грубый отказ Говарда помочь ему, он еще продолжает сдерживаться и терпеть. Но теперь это уже ненадолго. Приходит и его час, и он кричит надтреснутым, полным решимости и отчаяния голосом: «Я вложил в эту фирму тридцать четыре года жизни, а теперь мне нечем заплатить за страховку! Вы меня выжали, как лимон, и хотите выбросить кожуру? Но человек не лимон!»

«Но человек не лимон!» кричит Ломен — Толубеев, и удивления в его крике, пожалуй, больше, чем возмущения. Как будто его самого потрясает своей точностью найденное им сравнение и как будто сравнение это сразу же все ставит на свои места. Но он и тут заблуждается, думая, что сделал открытие. Для предпринимателя, каким бы он ни был, хорошим или плохим, {155} работающий на него человек — и тоже независимо от того хорош он или плох — уж давно стал лимоном, только для того и пригодным, чтобы его выжимали. Ломен кричит «но человек не лимон!», и это звучит в его устах так же, как если бы запряженный в телегу человек, вытащив эту телегу на гору, стал бы доказывать — «но человек не лошадь». Что же ему еще остается, как не кричать — от страха, от стыда, от обиды и от бессилия. Сил у него становится все меньше, а долгов все больше.

Где-то на окраине огромного, многоэтажного каменного города примостился игрушечный, беззащитный домик коммивояжера. Небоскребы придвинулись к этому домику вплотную, закрыли небо и весь мир — «шею себе свихнешь прежде, чем увидишь одну звезду над этим двором». Необыкновенно выразителен трагический и многозначный зрительный образ спектакля, созданный художником Александром Тышлером. Не устойчивые и жесткие геометрические линии реальных построек, а зыбкие, колеблющиеся, как в тускнеющем человеческом сознании, очертания небоскребов, опутывают со всех сторон маленького человека Вилли Ломена, неотступно маячат перед ним и не перестают угрожать ему. Поначалу кажется, что желтые, бесконечно повторяющиеся пунктиры освещенных окон только в самом общем виде обозначают жизнь, скрытую в недрах небоскребов. Но на самом деле, приглядевшись к каждой из едва светящихся точек, можно представить себе, как неодинакова эта Жизнь, как безобразно и бессмысленно расчерчена она на эти унылые и загадочные квадратики и в какую, в сущности, малость должны умещаться человеческие радости и печали, надежды и разочарования, любовь и ненависть.

Но сам Вилли не захотел хоронить себя на таком вот многоэтажном кладбище несостоявшихся или урезанных и обесцвеченных человеческих жизней. Он построил себе свой дом, свой собственный, независимый, отлично оборудованный мир. Во всяком случае, до недавнего времени ему казалось, что это именно так — свой собственный и независимый, всей своей сутью, расположением комнат, оборудованием, теплом, надежностью утверждающий именно то, что вечно странствующий коммерческий агент, бродяга-коммивояжер, считал, по насмешке судьбы, самым большим человеческим богатством — чувство собственного достоинства. Уж что‑что, — думал он, — а это осталось при нем.

… Отяжелевший от своих шестидесяти трех лет, мучительно стыдящийся усталости и одышки, своих неудач и своего бессилия, возвращается Вилли Ломен — Толубеев из очередного {156} коммивояжерского путешествия. Медленно ступает он усталой, но подчеркнуто ровной и прямой походкой человека, не желающего признаться даже самому себе в том, что уже наступила проклятая старость и что пора перестать притворяться. Нелегко ему тащить свои чемоданы с образцами, и он рад, что может наконец поставить их на землю у входа в свой дом, но он и виду не подает, что пальцы онемели, что левое плечо не перестает ныть, что больше всего на свете хотелось бы ему сейчас, немедленно, лечь, распластаться и молчать. Странно смешались в этом человеке подавленность и гордость, старческое отчаяние и ребяческая фанаберия, беспечность и подвижничество.

О Вилли Ломене говорят, что у него «золотые руки» и это — сущая правда. Он все умеет, все, за что ни берется, делает легко и быстро, на редкость хорошо. Но, удивительное дело, именно руки реже всего находили себе в его жизни применение. Уговаривать? Просить? Заискивать? — это ему приходилось изо дня в день, за это ему платили наличными, но о том, что у него «золотые руки», которые «все умеют», вспоминали только друзья. Странно, не правда ли? Но как раз тут Вилли не удивляется.

— Я уже заложил фундамент своего будущего в этой фирме, Бен, — обращается он к своему давно умершему брату, — а если человек что-нибудь строит, он ведь на верном пути?

И Бен сурово и безжалостно отвечает ему:

— Что ты построил? Ну‑ка, потрогай рукой.

В горестном и простодушном недоумении пытается Вилли Ломен — Толубеев последовать этому совету. Обеими руками пробует он опереться на сотворенное и построенное им, но руки и все его туловище, не находя опоры, опускаются ниже и ниже. Растопырив ладони, широко раскрыв в испуге глаза, он продолжает трогать, проверять на ощупь воздвигнутые им стены будущего, но, оказывается, никаких стен нет и вообще ничего нет. Ничего не создал, ничего не построил старый коммивояжер, и вокруг него пусто, и опереться ему не на что. Правда впервые открывается ему во всей ужасающей своей очевидности и новой тяжестью ложится на его и без того уставшие плечи.

Найденная в этой сцене актером мучительная и ранящая психологическая правда создала своеобразную идейную кульминацию спектакля, в которой внутреннее развитие образа Вилли Ломена достигает своего трагического предела. Нащупав собственными руками зияющую вокруг пустоту, убедившись воочию, что жизнь прожита понапрасну, он начинает лихорадочно искать спасения, но уже не для себя, а для своей семьи. {157} Страховая премия, которую получит жена в случае его смерти, обеспечит его жену и сыновей, и вопрос будет, таким образом, решен.

Шутка сказать, решен! В обществе, в котором все продается и покупается, даже самое мужественное человеческое самопожертвование может оказаться похожим на очередную торговую сделку, совершенно такую же, как те бесчисленные и в общем довольно мелкие сделки, к которым привык Вилли Ломен. Трагическое и копеечное незаметно перестают отличаться друг от друга, и к этому тоже надо было бы давным-давно привыкнуть.

Сила истинного сценического открытия заключается, помимо всего прочего, в том, что оно, неизвестно каким способом, связывает воедино самые противоречивые и неожиданные, самые редкие и самые часто встречающиеся человеческие черты, охватывает и объясняет характер во всей его сложности и в этой самой сложности открывает, нам на удивление, полнейшую ясность и простоту. Именно так играет Вилли Ломена Толубеев. Благодаря актеру мы увидели, что неразделимы в характере миллеровского героя его доброе простосердечие и раздражительность, беспомощность и храбрость, наивная непосредственность и скрытность, что даже сама кажущаяся двойственность этого человека доказывает его естественность и прямую причастность к своему трудному и жестокому времени.

Трагическая судьба не только не делает человека цельным, но и не способна превратить его в героя. Толубеев не старается во что бы то ни стало укрупнить Вилли Ломена, окружить его ореолом значительности, которая бы равнялась трагическому смыслу его судьбы. Противопоставление Ломена окружающему его миру в любой форме было бы неправомерно. Вилли — кровь от крови и плоть от плоти этого мира, у него и в мыслях нет протестовать и сопротивляться его законам. Он глубоко убежден, что зло возникает не по вине этих законов, а потому, что законы эти кем-то нарушаются. Это убеждение делает переживаемую им личную катастрофу особенно страшной. Ему вполне хватило бы своего крохотного благополучия, освобождения от долгов, удачи сыновей, чтобы считать жизнь устроенной великолепно. Но он не получает и этой малости и с ужасом следит за тем, как с каждой поездкой уменьшаются его заработки, как все труднее и труднее становится ему исполнять свои давние обязанности. «Знаешь, Линда, — жалуется он жене, — беда в том, что я не сразу прихожусь по душе… Не знаю почему, но иногда на меня просто не обращают внимания. Я какой-то незаметный».

{158} Незаметность — это, пожалуй, одна из самых ошеломляющих особенностей трагической судьбы человека в собственническом мире. С простодушной надеждой услышать от жены объяснение своей предательской «незаметности», Ломен заглядывает ей в лицо, виновато разводит руками, словно просит прощения за собственную незадачливость, но, увы, объяснения он не получает и на этот раз. Не может ведь Линда сказать ему, что он, вероятно, недостаточно лгал в своей жизни, что стать «заметным» можно только пробиваясь вперед при помощи кулаков и непременно кого-то отталкивая и сбивая с ног. Не может потому, что не этого объяснения ждет Вилли.

Нельзя сказать, что Вилли сам никогда не лгал. Правильнее было бы считать, что он не умел лгать с выгодой для себя, вообще же он лгал в своей жизни достаточно и даже в семью его проникли тот же обман, черствая и нередко бессмысленная ложь, которым его научила жизнь. Его мелкие и пошлые измены жене порождают недоверие и ложь сыновей. Его собственная нравственная слабость отражает то общественное лицемерие, которое незаметно для него самого уродовало и обессиливало его душу. Может быть, именно поэтому так мучительны и отцовская нежность Вилли, и трогательная податливость его сердца, и нестихающая тоска по близости и пониманию.

Артур Миллер повествует о жизни Вилли Ломена как только и может повествовать человек, в полном смысле слова потрясенный открывшейся ему и захватившей его врасплох правдой. Рассказ его лихорадочен, беспокоен, не всегда по первому впечатлению последователен, настоящее в нем перемежается прошлым, случившееся много лет назад оказывается в нем рядом с тем, что должно случиться или уже случилось сейчас. Логика этого рассказа — по преимуществу внутренняя, и она не может быть постигнута без глубокого и всестороннего понимания стоящего в центре рассказа индивидуального и неповторимого человеческого характера. Естественно поэтому, что все режиссерское решение «Смерти коммивояжера» исходит из этого характера и подчиняется ему.

В сценах, в которых появляется прежний, молодой Ломен (Толубееву не приходится в них играть молодого и притворяться молодым, потому что это не сама молодость Ломена, а только живое взволнованное воспоминание о ней), нам предстают и его легкомыслие, и его душевная неугомонность, которая то и дело становится похожей на суетность. Толубеев передает их едва уловимыми интонационными оттенками, чуть облегченной походкой, жестами, слегка окрашенными бравадой человека, которому многое дано, — и, несмотря на то, что все {159} это само по себе не так уж привлекательно, именно во встрече с Ломеном молодым, еще не сломленным, мы особенно ясно понимаем, какое душевное богатство растрачено впустую, какая погублена светлая и добрая душа.

Воплощая с высоким творческим воодушевлением образ «маленького человека» (слово-то какое, по совести говоря, неверное — почему же непременно «маленького»?), Толубеев именно потому и поднимается до высот сурового и поучительного социального обобщения, что, обобщая, не отрывается от психологической реальности, подводя нас к явлению большого социально-исторического масштаба, ничего не упускает в единичной человеческой судьбе. Ведь, казалось бы, не все в Ломене важно для понимания механизма современного собственнического общества, на многом можно было бы и не задерживаться. Но Толубеев задерживается, объясняет, выражаясь фигурально, каждый час жизни Вилли Ломена, каждую совершенную им оплошность и каждую испытанную им обиду.

То, что случилось со старым коммивояжером, может случиться с каждым, кто подобно ему повис «между небом и землей» и не сумел вырвать у судьбы лукавую, неверную, но все-таки такую желанную удачу. Впрочем, в конце концов, он ее вырывает, пусть не для себя, а для своей семьи, и имя этой удачи — страховая премия, которую семья получит после того как он сам, по собственной воле, уйдет из жизни. Что же, заманчивая это, должно быть, штука, если ради нее человек решается умереть.

«Сегодня, — говорит на могиле Вилли Ломена его жена Линда, — я внесла последний взнос за дом. Как раз сегодня. А в доме некому жить». Ничего выдающегося не совершил Вилли Ломен за свою долгую и безрадостную жизнь, ни в чем не преуспел, «но он человек», и в тягостном оцепенении стоят над его могилой его сыновья, его друг Чарли, его жена. Должно быть, только в эту горькую минуту прощания каждый из них понял то, чего никогда не высказывал, не умел высказать, потому что и сам не слишком хорошо понимал, старый, выбившийся из сил коммивояжер.

1959

## **{****160}** Готлиб Бидерман и бидермановщина

### 1

Дух бескомпромиссного исследования и беспощадного, всеобъемлющего дознания сегодня особенно часто проникает в произведения прогрессивных художников Запада. Инсценируются, экранизируются следственные документы, стенограммы свидетельских показаний, протоколы перекрестных допросов, прокурорские и адвокатские речи. На подмостки высокого искусства выносятся оголенные, неопровержимые и все же способные вызывать удивление факты, выталкивается в той или иной форме таившаяся целые десятилетия позорная правда изуверских преступлений фашизма, преступлений, эскортируемых трусостью, предательством и изменой.

Драматурги и режиссеры торопятся — и надо признать, что подобная поспешность вполне понятна — совершить именно то, что сплошь да рядом оказывается не по зубам пресловутой капиталистической законности. Законность эта во все большей степени становится фикцией там, где речь идет о преступлениях, порожденных глубинными социальными процессами, бросающими особенно зловещую тень на сам собственнический строй, на его услужливую «нравственность» и на его глиняные правовые устои. Западногерманские крючкотворы уже не раз проявляли и продолжают проявлять завидную изобретательность для того, чтобы сохранить жизнь и свободу гитлеровским палачам и их прислужникам. Для обозначения преступлений подбираются благозвучные и примиряющие псевдонимы, на судейские столы тащатся «неосведомленность» или, может быть, «непонимание», или, чего доброго, трогательное неумение отличить удар ножом от поцелуя.

Но если сплошь и рядом так обращаются с явными преступниками, отравителями, насильниками, убийцами-оптовиками, то само понятие зла невольно обесцвечивается, любые «нравственные нормы» превращаются в розовый пластилин, из которого можно лепить все, что душе вздумается. Между тем грозный {161} исторический урок фашизма состоит, помимо всего прочего, в том, что отдельно взятая человеческая личность не только уродовалась и убивалась из часа в час, изо дня в день фашистской государственностью. Она и сама нередко вносила в эту государственность черты собственной нравственной ущербности и собственного духовного бессилия. Оказывается, очень уж мало расстояние, разделяющее потворство злу с самим злом, очень близко от врожденного или внушенного собственническим эгоизмом капитулянтства, готовности в любой форме примириться с преступлением — до самого преступления. Зловещий дух Мюнхена прячется в человеческих душах на Западе и проявляется в повседневных человеческих отношениях так же, как он проявился в свое время, когда решались судьбы мира.

Своей пьесой «Бидерман и поджигатели» швейцарский драматург Макс Фриш призывает помнить об этом. Существует не только политическая, но и психологическая почва для возрождения на Западе оголтелых человеконенавистнических доктрин. Именно в готовности к примирению с ними новоявленные факельщики и мракобесы не без основания видят источник своей силы. Бесстыдное попустительство весело бежит впереди убийств, погромов и пожаров и холуйски расчищает им путь. Трусливый самообман опережает любую политическую ложь и цинично прикрывает ее, помогая ее распространению и торжеству.

Именно об этом написал свою философскую пьесу-памфлет Макс Фриш. Дух сурового и бескомпромиссного исследования явлений жизни, о котором говорилось выше, в «Бидермане и поджигателях» присутствует в полной мере. Блистательное драматургическое мастерство Фриша, глубокое проникновение в механизм трусливой и вероломной «бидермановщины» — явления политического и психологического одновременно — делают пьесу одним из примечательных произведений современной зарубежной драматургии. Драматургу удалось проследить путь от простейшего на первый взгляд психологического казуса к сложной философской проблеме и к одному из объяснений того, что произошло в Германии тридцать три года назад.

Пьеса эта далеко не проста и в некоторых отношениях двойственна. Безбоязненно сближая достовернейшую психологическую правду с фантастикой, реальность с гротеском, Фриш в отдельных случаях оголяет смысл своих драматургических метафор, а иногда зашифровывает свои внутренние выводы и всеми силами сопротивляется слишком поверхностным умозаключениям. Наталкивая на аналогии, совершенно ясные и не допускающие сколько-нибудь разных толкований, он тут же {162} усложняет их стремительно возникающими одна за другой ситуациями, поворотами внутреннего действия, психологическими парадоксами. В самом деле, что может быть парадоксальнее — главный герой пьесы Готлиб Бидерман, беззаветно преданный собственному благополучию человек, обывательская трусость и душевная дряблость которого никогда не мешали ему преуспевать, сам, собственными руками помогает поджигателям уничтожить его дом.

Необыкновенно поучительно (и я опять повторяю — и в политическом, и в психологическом смысле), как слишком покорная и услужливая жертва превращается в настоящего соучастника и как первая уступка неумолимо влечет за собой последнюю. В фантастическом финале пьесы осчастливленный, глубоко польщенный Бидерман получает доступ в рай, тот самый, где блаженствуют и владычествуют спасенные военные преступники: «Все, кто носит военную форму или носил ее, когда убивал, или обещает надеть ее, когда будет убивать сам, или прикажет убивать других, — все они спасены».

### 2

Настойчиво пробиваясь к главной мысли пьесы, не только той, что лежит на ее поверхности, но и той, что скрыта в ее характерах, шаг за шагом уточняя эволюцию характеров, объединяя социально-исторический фон, на котором происходят события, с конкретным, осязаемым, воплощенным в материале бытом, режиссер Р. Суслович и художник С. Мандель создали в Ленинградском академическом театре драмы им. А. С. Пушкина спектакль высокого общественного звучания и гражданской патетики. Спектакль, как и сама пьеса, сложен, требует умственных усилий зрителя, и возможно, что его интеллектуальная многозначность не всем зрителям придется по вкусу. Но вот что примечательно: его общественное звучание сильнее всего выражено в самой жизни героев пьесы, в яркой и притом подлинно театральной достоверности их сценического существования. Мир, в котором их поселили создатели спектакля, одновременно бесконечно велик и бесконечно мал. Он условен и вместе с тем очень конкретен, а ведут себя герои так, словно ничем не поколеблена инерция их повседневного быта. Над ними прочерчена огромная проволочная полусфера, над их головами нависли меридианы и параллели, а само жилище Бидерманов предстает нам сладкой розовой бонбоньеркой, уютный стеганый шелк которой так разительно не соответствует вторгающимся в это жилище грозным катаклизмам.

{163} Декорации спектакля ведут себя на этот раз точно так, как его главный герой: безропотно подчиняются ходу вещей. Сплошная шелковая стена мгновенно приспособляется к возникающим на сцене ситуациям. Из этой стены, словно по щучьему веленью, проникают на игровую площадку помпезная двуспальная бидермановская кровать или нарядная инкрустированная горка; боковые драпировки поспешно раздвигаются, как только приходит в движение врезанное в планшет «кольцо» и доставляет на сцену персонажей и предметы обстановки. Одним словом, режиссер и художник основательно позаботились о том, чтобы идущая на сцене жизнь была театральна и достоверна одновременно.

Именно в таком двойном ключе работают в спектакле главные исполнители. Они тоже в равной степени театральны и достоверны. Крупными и яркими мазками рисует Готлиба Бидермана Юрий Толубеев. Правда этого характера, воплощенного актером, далека от какой бы то ни было приземленности. В созданном Толубеевым характере есть и надутая, я бы сказал, уличная респектабельность, и отталкивающая душевная вульгарность, пошлое самодовольство и жалкая растерянность, крикливость и угодливость. Он так откровенно и унизительно расшаркивается перед поджигателями, что попросту хочется отвернуться, и распоряжается в собственном доме так, словно командует целой армией. Он весь на поверхности, потому что внутри у него нет ничего настоящего, и вместе с тем он весь внутри, потому что никогда не знает точно, каким именно следовало бы ему в данный момент выглядеть.

Толубеев показывает Бидермана всего сразу, нисколько не стремясь разработать в деталях и подробностях некую психологическую многосложность своего героя. По сути своей Бидерман един и неделим, он всегда такой, как есть. Потому-то всякий раз, когда мы слышим его голос, узнаем его притворные или испуганные, или вымаливающие интонации, перед нами возникает образ трижды проклятой бидермановщины — социально-психологического явления, против которого стремится вызвать нашу ярость драматург. В конце концов начинаешь понимать, что его кажущаяся приспособляемость вовсе не приспособляемость, а органическая бесхребетность, удобная и выгодная. Должно быть, у него просто не хватило в свое время духу, чтобы стать прямым поджигателем, а вообще-то говоря, ему вполне достало бы и собственного внутреннего хамства, и лакейства, и самой откровенной жестокости для того, чтобы без колебаний присоединиться к тем, кто поджег его дом, оказаться с ними во всех отношениях заодно.

{164} Поджигатели в пьесе Фриша — люди особой породы. Они ведут себя в доме Бидермана с ошеломляющей откровенностью, и чем они откровеннее, тем доверчивее становится Бидерман. Один из них, кельнер Айзенринг, объясняет это очень просто. «Шутка, — говорит он, — это маскировка третьего сорта. Второй сорт — сентиментальность… Но самая лучшая, самая надежная маскировка, так я считаю, — это все же чистая и голая правда. Как ни смешно. Правде не верит никто». Поджигателей — кельнера Айзенринга и борца Шмица — играют в спектакле В. Честноков и В. Медведев. Эти две первоклассные удачи спектакля в немалой степени связаны с тем, что они правдивы именно той правдивостью, о которой говорит Айзенринг: вероломной и более всего рассчитанной на то, что вокруг них хватает всяческих бидерманов.

Борец Шмиц в исполнении Медведева — существо не только одичалое и страшное в своей равнодушной и осатанелой бесчеловечности. Его повадка обезьяны-тяжеловеса, его воинствующая первобытность в значительной степени наигранны, так же, как наигранна его откровенность с Бидерманом. Они более всего призваны объяснить, а может быть, и оправдать его отвратительную бандитскую разнузданность. Дело ведь в том, что в самом оголтелом человеческом поведении всегда есть примесь демагогии, постыдного стремления к психологическому подкупу. Медведев очень точно подметил это, и его Шмиц стал в результате личностью вдвойне опасной и вдвойне отталкивающей. Нельзя не порадоваться успеху актера, который, решив на этот раз для себя новую задачу, пошел в своей работе на смелый и трудный сценический поиск.

Играя кельнера Айзенринга, легко было воспользоваться ресторанно-профессиональным прошлым этого поджигателя и на этом прошлом построить весь характер. Вероятно, это могло бы быть и смешно, и выразительно, и в общем точно. Честноков пошел по иному пути. Его прошлое различимо в характере Айзенринга, однако только различимо, но вовсе не господствует. Поразительна его чисто профессиональная непринужденность — не угодливость, а именно непринужденность, изящная простота речи и движений, располагающая легкость в манере держаться. Рядом со Шмицем — Медведевым такой человек кажется воплощением душевного изыска, и куда там Бидерману разобраться в нем. Честноков играет Айзенринга с подлинным блеском и артистизмом.

Более упрощенным представляется мне рисунок, в котором роль Бабетты, жены Бидермана, исполняется А. Лисянской. Талантливая актриса делает свое дело очень хорошо, но кое-где {165} поддается соблазну поверхностной бытовой характеристики Бабетты. Едва ли в данном случае это верно. Точно так же хотелось бы, чтобы меньше просматривался заданный рисунок в исполнении ролей горничной Анны (Г. Карелина) и доктора философии (Н. Вальяно). Дело в том, что и персонажи, остающиеся в стороне от главного действия пьесы, должны быть точно и до конца объяснены. Они должны быть необходимы на сцене не только в силу требований сюжета и отдельных сценических ситуаций, но прежде всего потому, что без них недостаточно выраженной оказалась бы авторская мысль. В данном случае это достигнуто далеко не в полной мере.

### 3

Но если уж говорить о том, что осталось в спектакле нерешенным или решенным недостаточно точно, то следует прежде всего обратиться к хору и его корифею, в роли которого выступает А. Дубенский. Хору принадлежит в пьесе весьма важная и ответственная роль. Его стихотворные комментарии к действию неотделимы от самого действия. Его появление должно с нетерпением и сочувствием ожидаться зрителями. Хор волнуется и иронизирует, искренне возмущается и пародирует возмущение, высмеивает созерцание и чьей-то невидимой властью отстраняется от участия в событиях. Все это, как мне кажется, обязывает участников хора к активной и разнообразной, живой и темпераментной реакции на происходящее, к богатой и эмоциональной жизни на сцене.

Сейчас его унисонная, слишком согласная декламация кажется чересчур условной и нарочитой, и происходит это отнюдь не потому, что условна и нарочита форма, в которую Фриш облек свой злой и горький авторский комментарий к истории Готлиба Бидермана. По-видимому, хор должен жить в более напряженном внутреннем ритме, не только размещаться картинно на пожарных лестницах, образуя эффектные группы, но и по-настоящему действовать, отражая в своем поведении непрерывно сгущающуюся атмосферу спектакля. Конечно, это трудное дело — объединить в поведении хора патетику и насмешку, размышление и театрализованную игру, но добиваться этого необходимо прежде всего в интересах полного взаимопонимания между хором и зрителями.

В еще большей степени это относится к корифею хора, которому в спектакле придано едва ли не большее, чем в пьесе, значение. Именно ему передоверены важные авторские умозаключения в финале, он как бы выделен из хора и поставлен {166} над ним. В то время как хор состоит из пожарных, облаченных в ярко-красные пожарные каски современного образца, корифей задрапирован в черную торжественную тогу и произносит свой текст в строго классической манере, ничем ее не оживляя и даже не делая попыток придать ей современное звучание. Но подобное высокопарное проповедничество менее всего уместно в этом спектакле, где главное сказано таким живым, таким вызывающе современным театральным языком. Прорицательство и проповедничество, даже принимая во внимание декламационное мастерство актера, не разъясняют, а затемняют смысл финала и отрывают его от сатирического апофеоза.

В истинах, провозглашаемых корифеем, должен звучать не только отвлеченный и экзальтированный трагический сарказм, но и естественное, удостоверенное личным, сегодняшним человеческим пониманием презрение, чувство, которое сродни чувствам, испытываемым зрительным залом. Я вовсе не хочу сказать, что нашему театру противопоказаны торжественность и высокий пафос, чеканная декламация и условный жест. Вовсе нет! Однако обязательными требованиями нашего театрального века стали непринужденность, естественность и чувство юмора, достоинство, выраженное не в позе, а во внутренней, только угадываемой, но не демонстрируемой значительности. Человек, защищающий с театральных подмостков истину, должен даже собственной своей природой и сущностью вызывать зрительское доверие.

Я подробно говорю об этих просчетах режиссуры потому, разумеется, что создан спектакль серьезный и значительный, спектакль, обличительная энергия которого ставит его в ряд значительных произведений нашего театрального искусства. От таких произведений требуется безукоризненная идейно-эстетическая точность и ясность. Ничто не должно мешать зрителям правильно понять его, увидеть воочию всю заключенную в нем мысль.

1966

## **{****167}** В зеркале шекспировской правды

### 1

Внутренний мир шекспировских героев суров и труднодоступен, особенно для тех, кто пытается проникнуть в его заветные глубины, не затратив для этого наималейших усилий ума и сердца. Но вместе с тем он щедро вознаграждает каждого, кто обращается к шекспировским творениям ради того, чтобы постигнуть всю сложность, всю изменчивость, всю необъятность совершающейся в них жизни. О трагедиях Шекспира было сказано кем-то, что до их истинного содержания можно добраться только в душевных ссадинах и ранах. Так, вероятно, оно и есть. Именно поэтому не вызывают, мне кажется, сочувствия те профессионально благополучные спектакли, постановщики которых достигли шекспировского содержания налегке и между делом. Подобный успех всегда оказывается мнимым. Я думаю, что не к такому успеху стремился Театр им. Ленсовета. В его работе над «Ромео и Джульеттой» есть убежденность и пытливость; театр не только отвечает, с апломбом или без него, но еще и спрашивает. Произведение искусства всегда заключает в себе, помимо ответа на зрительские вопросы, еще и вопрос, задаваемый им самой жизни или тому, кто открыл ей доступ на его сцену.

Совсем не трудно заметить, что в спектакле Театра им. Ленсовета найдено и творчески решено далеко не все из того, чего требует взыскательная и бескомпромиссная шекспировская трагедия. Опыта работы над спектаклями наивысшего — шекспировского — эмоционального напряжения у театра, когда он принимался за «Ромео и Джульетту», не было. Никогда, пожалуй, вопрос о том, как именно играть Шекспира и где именно пересекаются пути Шекспира и современного театра, не был таким творчески неотложным вопросом, как сейчас. В этих условиях трудно было бы ожидать от театра полного и тем более немедленного успеха. Однако многое из того, что сделано театром, {168} подтверждает плодотворность, важность, значительность его обращения к «отцу трагедии».

Спектакль, поставленный режиссером Игорем Владимировым в содружестве с художником Семеном Манделем и композитором Андреем Петровым, представляется явлением творчески честным и отнюдь не случайно вызывающим активное зрительское сочувствие. И это несмотря на то, что многое в нем выглядит только пробой, первой и осторожной попыткой, а не окончательным и убежденным выбором. Симпатия к этому спектаклю скорее всего связана с тем, что он заставляет о чем-то размышлять, с чем-то не соглашаться, чему-то подчиняться, а чему-то противиться. Я убежден, что когда появятся новые шекспировские спектакли, они не перечеркнут Алису Фрейндлих — Джульетту, не вытеснят из памяти найденный театром черно-красный спектр мира, в котором погибли веронские любовники.

Спектакль по-своему отражает непрекращающийся и бесконечно важный для нашего театрального искусства процесс — настойчивые поиски не внешней, а внутренней новизны классиков, я бы сказал, их подлинности. Поверхностная и бесшабашная модернизация классических произведений сейчас уже немыслима; переиначивание классиков в самом деле выглядит сегодня наивной и пустой шалостью. Я помню одно из самых шумных театральных впечатлений своей театральной молодости — постановку на сцене Большого драматического театра «Сэра Джона Фальстафа», — здесь в буквальном смысле слова были вывернуты наизнанку шекспировские характеры, и в результате различных литературно-сценических манипуляций шекспировский Фальстаф, вероятно, неожиданно даже для него самого, превращался в глашатая передовых демократических идей, а принц Гарри становился не веселым и проницательным жизнелюбцем, каким он написан у Шекспира, а разложившимся подонком. К счастью для Шекспира и для нас, новое истолкование его творений предполагает сейчас приближение к его замыслам, а не надменное их переиначивание.

Такая позиция, в гораздо большей степени, чем так называемая «ревизия классиков», предполагает внутреннюю активность истолкователей, их стремление найти в самих классических произведениях те непосредственно воздействующие эмоциональные краски, для полного восприятия которых не требуется ни высшее филологическое образование, ни воспитанная в людях еще с детства изнуряющая почтительность по отношению к старшим. Если театр ставит Шекспира, то, надо полагать, потому, что верит в важность участия Шекспира в духовной {169} жизни современных людей. Нашему времени насущно необходим Шекспир воинствующий и деятельный, готовый вместе с нами и на пользу новым поколениям размышлять, искать, «судить и приговаривать». Классик не может являться в нашу современность ради самого себя. Даже Шекспир не может позволить себе такую роскошь. Он должен чувствовать, что его ждут, что его считают своим и что ему верят до конца.

С попытками выполнить это требование до конца или, напротив, пренебречь им равно связаны все шекспировские приобретения и все шекспировские потери нашего театрального искусства. На первый взгляд тут все как будто бы ясно и не требует дополнительной аргументации. Любая форма канонизации классиков отражает не интерес и не любовь к ним, а только то вежливое академическое безразличие, от которого рукой подать до неприязни. Но каковы допустимые границы внутренней переоценки классического произведения — сказать может только мировоззрение художника, его живое гражданское чувство. Движение к новому не может быть ни прямолинейным, ни до конца запрограммированным. Упрощать закономерности этого движения очень опасно.

Поставленный восемнадцать лет назад «Гамлет» Лоуренса Оливье выглядел внешне более современным, нежели наш нынешний «Гамлет» Григория Козинцева. Оливье в большей степени отрешился от декоративной историчности, а Козинцев решительно вернулся к реальному Эльсинору, на фоне которого разворачивается действие трагедии. Значит ли это, однако, что один художник опередил свое время, а другой двинулся вспять? Разумеется, не значит. Язык искусства, его изобразительные средства не существуют сами по себе. Если так называемым современным языком выражено не современное, чуждое нам и не задевающее нас содержание, значит и язык только притворяется современным.

Притом, поверхностные приметы нового гораздо более преходящи, чем само содержание, ради которого эти приметы пускаются в ход. Произведение, которое только благодаря таким приметам получает право называться живым и сегодняшним, становится так же и смертным. Стареют приемы, при помощи которых произведение обновлялось. На него ложатся морщины, падает тень поверхностных и преходящих увлечений, закрывающая его вечное великолепие. Вероятно, именно в страхе перед подобной перспективой даже проницательные и творчески пытливые режиссеры нередко предпочитают самоотверженному поиску, тревожной и деятельной работе мысли вялую и вполне безопасную при воплощении классиков вежливость.

{170} Вот почему ко всякой попытке не ограничиваться подобной вежливостью, а идти на смелое сближение с самыми глубокими из шекспировских замыслов и с самыми сложными из коллизий, возникающих в шекспировских трагедиях, следует отнестись с серьезным вниманием и интересом. Решимость театра или режиссера обрести шекспировский опыт самым непосредственным образом связана с их готовностью проверить свое творческое вооружение. Шекспир — всегда испытание и всегда «страна безвестная», путь в которую надо открывать заново.

### 2

Спектакль еще не начался. Еще пуста открытая сцена, а «жестокий мир», в котором совершится подвиг любви и смерти, уже предстает нам во всей своей очевидной и расчетливой бесчеловечности. Тусклый свет падает на окружающие сценическую площадку серо-багровые прямоугольные щиты-ширмы или на черные стрельчатые светильники, выстроившиеся по бокам, наподобие молчаливого и строгого почетного караула. Обратите внимание на просцениум. Справа от зрителей, заранее приготовленные, как будто кем-то засланные сюда зачинщики, ждут своей очереди, чтобы прийти в движение, шпаги и клинки, те самые, что оборвут жизнь Меркуцио и отомстят Тибальту. Что верно, то верно — они должны быть под рукой. События не станут ждать, и действующим лицам некогда будет бежать за ними или искать их. Нам и в самом деле, как сказано в трагедии, предстоит увидеть «землю в горе и крови». Сегодня, в час, когда начнется спектакль, еще нет такой силы, которая могла бы помешать представителям домов Монтекки и Капулетти скрестить смертоносное оружие.

Первое же движение, совершаемое в спектакле, будет полно вызывающей, издавна выработанной воинственности. Четким, почти строевым шагом двинутся навстречу зрителю слуги враждующих родов. Давно, по-видимому, начатой словесной перепалкой, вызывающими и подзадоривающими словечками, угрозами и драчливыми возгласами они завяжут свою привычную и опасную игру. Атмосфера ожесточения и холодной преднамеренности, яростной и громкой враждебности уже возникла на сцене. Она становится тем определеннее и, я бы сказал, тем неуместнее, с точки зрения живых требований человеческого сердца, чем условнее и лаконичнее обозначена она художником. По замыслу его авторов, условность должна приобретать в спектакле и часто действительно приобретает свойства и силу психологической конкретности.

{171} На сцене почти отсутствуют элементы итальянской архитектурной орнаментики, приметы быта, подробности, без которых нельзя обойтись в жизни, но без которых иной раз легче и свободнее дышится в искусстве. Это не означает конечно, что зрительный образ спектакля по самой сути своей беспредметен, что в его условные графические очертания могут без труда быть вписаны любые человеческие судьбы и характеры или любые исторические эпохи. Чтобы заранее опровергнуть подобное подозрение, буде оно у кого-нибудь возникнет, художник использует в оформлении сценической площадки возникающие в ее глубине специальные металлические витражи. В узоре этих витражей, как бы отражающих самые грозные и могущественные силы века, можно разглядеть то суровый родовой герб, начертанный на рыцарском щите, то контуры креста-распятья; крест как будто бы благословляет Ромео и Джульетту, напутствует большую человеческую любовь, но зато и взирает равнодушно на ее трагическое крушение.

Правда, не всегда такие обобщения оказываются правомерными. Бывает и так, что на сцене возникают предметы и аксессуары, в которых нет прямой художественной необходимости. Они сразу же приобретают для зрителей характер ложных символов и ошибочных предуказаний. В самих пропорциях высокой девичьей постели Джульетты можно найти устрашающее сходство с саркофагом; у нее чугунные, словно навечно рассчитанные опоры, она тяжела, угрюма и как будто бы заранее предназначена для смертного одиночества. В высоко поднятых над просцениумом чашах в начале каждого действия и в конце его вспыхивает на мгновение пламя вечного огня — еще одна патетическая условность, напоминающая нам о том, что речь идет об истинном подвиге любви и о любовниках, возвысившихся в своем чувстве до подлинного героизма. На всем этом лежит печать известной нарочитости, упрощающей смысл трагедии.

Однако само по себе стремление театра оторваться от поверхностной и прямолинейной изобразительности не только не вызывает возражения, но, напротив, полностью оправдано решаемой в спектакле задачей. В условном решении — и это одно из его важных эстетических преимуществ — всегда сливаются воедино вывод и его обоснование, изображение и обобщение, реальность самой жизни и обнаруженные в ее глубинах бурные драматические коллизии. Хорошо сказал о шекспировской реальности Г. М. Козинцев — это реальность, «увиденная глазами зрелости».

Как я уже говорил, условность созданного С. Манделем оформления вовсе не следует понимать как беспредметность. {172} Во всяком случае, в этом оформлении нет ни капли внутренней неопределенности, ни к чему не обязывающей всеобщности. Нет этой неопределенности и в очень театральной, наполненной конкретным психологическим содержанием, тревожной, возбужденной и пристрастной музыке Андрея Петрова. Ее ломающиеся «итальянизированные» танцевальные ритмы, ее приподнятость или резкость и непримиримость, ее неожиданно возникающая карнавальная пестрота и приглушенный, непрерывно нарастающий драматизм очень точно соответствуют требованиям сценического действия.

Такова общая атмосфера спектакля, созданная режиссером, художником и композитором, но далеко не во всем развиваемая актерами. Она обязывает каждого, кто в нее попадает, жить приподнятой и вместе с тем до предела сжатой, наподобие мощной пружины, жизнью. В такой театральной атмосфере правомерна только своя собственная, обусловленная ее особенностями естественность и правдивость. То же самое можно было бы сказать и о пресловутой простоте — далеко не всякая простота тут уместна и допустима. Естественность мы склонны представлять себе как антипода нарочитости, аффектации или риторики; понятие простоты связывается в нашем восприятии с интонационной непринужденностью и непритязательностью. Но это отнюдь не все. В шекспировском мире естественность немыслима без воодушевления, без охватывающего людей внутреннего подъема. Жизненная достоверность должна была бы стать здесь достоверностью исключительного и из ряда вон выходящего, а простота — простотой величия, простотой истинного чувства, достоинства и убеждения.

Такой ответственности и такой именно простоты должен был бы искать театр при сценическом воплощении образов шекспировской трагедии, и как раз тут режиссура повторила просчет, уже наблюдавшийся на театральных подмостках неоднократно. Считалось, что просчеты подобного рода допускались во славу сценического реализма, но это, разумеется, наивное заблуждение — реализм от этих просчетов всегда только проигрывал. Чтобы добиться естественности и простоты, современности и ясности звучания шекспировского слова, театр обратился за помощью к естественности житейской и к простоте тоже житейской, которые, как это давным-давно известно, ничего общего с искусством не имеют. Житейская простота нередко оказывается простотой привычки, инерции, бездумности.

Это относится в первую очередь к образу Ромео в исполнении молодого актера Д. Баркова. Все, решительно все в этом неприметном юноше призывается в доказательство его реальности — {173} черная курточка, подобие современного джемпера, поверх которой выпущен воротничок белой рубашки-апаш; его мальчишеская манера волочить плащ по земле, будничная и очень уж прозаическая по своему строю речь. В такой речи никак не расслышать раскатов начинающейся в Ромео душевной бури: «Любил ли прежде? Отрекитесь, очи! Я красоты не знал до этой ночи»[[2]](#footnote-3).

Уже в сцене встречи Ромео с Джульеттой на балу у Капулетти любовь рисуется Шекспиром как озарение, преобразующее в глазах молодых людей весь необъятный мир. С той минуты, как Ромео увидел Джульетту, он начинает видеть, жить, чувствовать иначе, чем прежде. Это, в сущности, второе рождение яркой и ищущей личности, ее самоутверждение в чувстве всепоглощающем и великом. Обращаясь к Джульетте или самому себе, Ромео ищет все новых и новых сравнений и поэтических метафор, и не потому вовсе, что склонен к безудержному любовному красноречию. Все происходящее с ним так огромно и так незнакомо, так удивительно и радостно, что вполне понятна возникающая в нем потребность найти слова и сравнения, способные выразить все его чувства. Но Ромео — Барков нигде, если можно так выразиться, не выходит «из себя», не поднимается и даже не пытается подняться над будничностью своей прежней жизни. Нет потрясения, нет взрыва, нет тех внутренних перемен, которые яснее всего показывают силу вспыхнувшей в нем любви.

Любовь разучила Ромео на какое-то время ненавидеть, но вовсе не настроила на сентиментально-примирительный лад. Все дело в том, что ненависть, внушенная ему с детства, была мнимой, а любовь впервые в жизни оказалась настоящей. В том же, как отказывается от ненависти Ромео — Барков, есть оттенок необъяснимого в честном и пылком юноше безразличия. Первый среди своих друзей и сверстников, шекспировский Ромео должен быть полон мятежной и покоряющей искренности — его отказ от ненависти это тоже бесстрашный мятеж против «жестокого мира». Но такому Ромео, какого показал нам Д. Барков, не в чем быть искренним и незачем быть мятежным. Да с ним и не происходит ничего такого, что имело бы смысл таить от посторонних взглядов и что было бы в силах перевернуть всю его жизнь. Самое, быть может, огорчительное в нем, это его подчеркнутая, назойливая, да еще выдаваемая за добродетель заурядность.

{174} Ни заурядность, ни простота, ни естественность сами по себе еще не делают человека личностью — дурной или хорошей. И уж во всяком случае, они не способны заменить ему характера, индивидуальности, внутреннего своеобразия. Это подтверждается, между прочим, тем, что рядом с Ромео — Барковым живут в спектакле персонажи, индивидуальное своеобразие которых не стерто, а, напротив, обострено непринужденностью, простотой и естественностью их сценического поведения. Простота исполнения становится достоинством только тогда, когда она не ослабляет, а усиливает его психологическую насыщенность.

Образы Меркуцио (А. Пустохин) и Тибальта (А. Семенов) воплощаются вполне современными актерскими средствами, без наигрыша и аффектации, но главное в них все-таки не это. Важно, что они одновременно и просты, и театральны, что живут они на сцене, подчиняясь велениям своих характеров, своего опыта и разумения. Меркуцио держится просто, не декламирует, и каждое произносимое им слово подчиняется живым требованиям свободно развивающегося диалога. Но естественное и простое актер старается извлекать из самых недр внутренней жизни своего насмешливого и жизнелюбивого, находчивого и чуть самодовольного героя. О Тибальте — Семенове можно было бы сказать, что он очень уж прозаичен и груб, что слишком выражена в нем звериная и тупая первобытность. Но тут актер вправе был бы ответить, что именно такова, с его точки зрения, правда этого характера, подтверждаемая всей его жизнью в трагедии.

В тот самый момент, когда приемы или стилевые принципы начинают главенствовать в театре над характерами и человеческими индивидуальностями, созданными драматургом, тут как тут оказывается или прямая и откровенная театральщина, или ее полноправный антипод — жеманная и вымученная простоватость, ничего не выражающая естественность. Мне кажется, что в конечном счете и то и другое — неправда, и не вижу никаких оснований оказывать одному предпочтение перед другим. Как бы там ни было, в трактовке образа Ромео, в упрямых поползновениях сблизить высокую трагедию с современной психологической драмой, театр изменил себе и пошел против себя, против того самого торжественного «вечного огня», который загорается каждый раз перед началом созданного им спектакля в двух, установленных на просцениуме чашах.

### **{****175}** 3

Генрих Гейне писал о шекспировской Джульетте, что она «соткана из правды и здоровья». О любви, воспетой в шекспировской трагедии, он говорил, что ее «всепокоряющая сила заключается в безграничном великодушии, в почти сверхчувственном бескорыстии, в самоотверженном презрении к жизни… Для любви не существует вчера, любовь не думает о завтра… Она жадно тянется к нынешнему дню, но этот день нужен ей весь, неограниченный, неомраченный»… Если Гейне и говорит здесь о «презрении к жизни», то только в том смысле, что любви не нужно подобие жизни, ее видимость, ее иллюзия. Она сама — неопровержимая реальность, способная существовать только тогда, когда ей открыт доступ во все стороны жизни, во все совершающиеся в ней процессы. Такое понимание любви Ромео и Джульетты очень, в сущности говоря, близко к той всеобъемлющей задаче, которую решает при воплощении шекспировских образов наше театральное искусство. Самые возвышенные из шекспировских страстей должны быть возвращены реальности, живой жизни со всеми ее многообразными психологическими опосредствованиями. Самое совершенное актерское исполнение шекспировской роли не способно исчерпать ее, ибо каждое открывает характер заново.

Алиса Фрейндлих не преобразилась, играя Джульетту: на этот раз нельзя было бы сказать, что актриса открыла себя в новой своей работе с самой неожиданной стороны. Зная прежних героинь Алисы Фрейндлих, ее Полю Вихрову из «Русского леса», или Машу из трагедии Ольги Берггольц «Рождены в Ленинграде», или Элизу Дулитл из «Пигмалиона», можно было представить себе и наиболее характерные черты ее Джульетты. Она насмешлива и решительна, погружена в себя и в свои размышления, не исторгает ни криков восторженной экстатической любви, ни возгласов, способных выразить всю безмерность постигшего ее горя. Актриса очень по-своему показывает переживаемое Джульеттой великое душевное потрясение, — можно сказать безо всякого преувеличения, что она цепенеет от охватившего ее чувства. Не воспламеняется, не оживает, не пробуждается, а именно цепенеет.

Впервые Джульетта появляется на сцене в канун бала, устраиваемого ее отцом. С детской живостью она репетирует собственное появление среди гостей, разыгрывает церемонные поклоны, приноравливается к непривычному бальному платью. Ей еще очень легко жить на свете потому, что, строго говоря, ей нечего требовать от жизни и не в чем с ней спорить. Она еще не подозревает о том, что настоящая жизнь, со всеми {176} ошеломляющими ее нелепостями и несправедливостями, с ее бессмысленным злом и непоследовательностью, с ее, наконец, самой возвышенной радостью и величием начнется всего лишь через несколько часов. В первом же объяснении с Ромео голос ее не задрожит, глаза не заблестят, и самым сильным ощущением, пережитым ею в эту минуту, будет удивление перед тем, что свершилось.

Джульетту — Фрейндлих никак нельзя было бы упрекнуть в неестественности или в искусственной приподнятости тона. Когда речь заходит о Парисе, как о ее будущем муже, она восклицает с какой-то не сразу объяснимой холодностью — «клянусь, что он меня женой не назовет», а когда простодушная кормилица слишком добросовестно готовит Джульетту к известию о смерти Тибальта и изгнании Ромео и восклицает — «он умер!», не называя имени Тибальта, Джульетта смотрит на нее все с тем же удивлением и ожиданьем. «Он умер, умер, умер», — кричит кормилица и, продолжая не называть Тибальта, прибавляет для большей убедительности: «Увы, скончался он! Убит он! Умер», а Джульетта медленно и с расстановками произносит про себя: «Так злобно небо быть не может».

Когда-то А. Р. Кугель писал о Савиной, что она «укоротила героизм на русской сцене», подчиняя возвышенное правдивому, и что именно из этого выросла «школа сценического реализма». Процесс своеобразного «укорачивания» героизма происходит и в нашем актерском искусстве, и тут очень важно отделить в нем живое и плодотворное от искусственного и бесцельного. В игре Фрейндлих безусловно присутствуют та наполненность, то душевное напряжение, тот, наконец, нерв, которые оправдывают и осмысляют подчеркнутый прозаизм ее интонаций и непринужденность ее речей. Как во всяком психологически точном актерском исполнении, в игре Фрейндлих всегда ощутима, почти видима невооруженным глазом связь между побуждением, импульсом, душевным движением и словом, произнесенным вслух. Все это так.

Но хорошо известно, что герои Шекспира, равно как и герои Пушкина и Гоголя, Мольера и Шиллера, должны беспрекословно подчиняться законам драматургической поэтики своих создателей. Нарушение этих законов, игнорирование авторской стилистики неизбежно ведет и к нарушению психологической правды и логики их сценического существования. Пренебрегать эмоциональным строем шекспировского стиха — это значит лишать художественной достоверности людей, произносящих эти стихи. Внутренне соглашаясь со своеобразным решением образа {177} Джульетты Алисой Фрейндлих, я не могу пройти мимо того, как произносится актрисой кульминационный монолог из четвертого действия — «Ромео, я иду! Пью за тебя!» Весь этот монолог от начала и до конца построен на нарастании мужества и решимости Джульетты, на ее постепенном внутреннем прозрении. Он патетичен в самом справедливом смысле этого слова, и уйти от этого нельзя никуда. Однако и он произносится Фрейндлих как размышление наедине с собой, со всеми вытекающими отсюда психологическими цезурами, отступлениями от стихотворной шекспировской ритмики, предопределенной трагизмом момента. И вовсе не случайно Шекспир заставил госпожу Капулетти сразу же за этим монологом произнести слова, прямо-таки вызывающие по своей будничности и прозаичности: «Возьми ключи и пряности достань. Нужны на кухне финики, айва»…

Психологическая детализация или, правильнее было бы сказать, психологическое дробление текста неизбежно ведет к точно такому же психологическому дроблению «физических действий», возникающих на сцене. Поведение действующих лиц приобретает характер иллюстрации или наглядного комментария к произносимым ими словам. Любовная сцена Ромео и Джульетты, предшествующая их расставанию, полна горьких предчувствий, и рассвет, который Ромео и Джульетта встречают вместе, кажется им наступлением ночи — «светлеет день, чернее горя тень». Но в том, как сцена исполняется в спектакле Театра им. Ленсовета, не достает, мне думается, лаконичной и строгой пластичности, которая сама по себе, без досказок, уточнений и подробностей передавала бы смысл происходящего. Едва ли уместны здесь судорожные, порывистые поцелуи, или внезапный хохот влюбленных, или столь же внезапное ребяческое их кружение по сцене. Все это — не в рост Шекспира и нарушает ту сосредоточенную внутреннюю жизнь, которой живет в спектакле Алиса Фрейндлих.

Результаты предпринятого театром поиска оказались в известном смысле противоречивыми — театру не удалось добиться в работе актеров той внутренней цельности, какая была достигнута в общей атмосфере спектакля. Талантливая и своеобразная работа Алисы Фрейндлих не получила продолжения и развития в трактовке образа Ромео. В спектакле есть немало живых и зрелых актерских работ. Но есть в нем и явные неудачи — все та же незадачливая «простота» разбавлена в ряде случаев самым откровенным безвкусным наигрышем.

… Известно, что в поиске и в пробах художник чаще всего обнаруживает и наиболее сильные и наиболее слабые стороны {178} своего опыта. В художественном поиске, как в трудной экспедиции, как в опасной разведке боем, требуются высокое сознание долга и самоотверженность, упорство и выносливость. Это, вероятно, в наибольшей степени относится к поискам в необъятном шекспировском мире, где так много дорог и перекрестков, где и сегодня открыт такой простор для неожиданных находок. Обращаясь к Шекспиру, театры всегда должны видеть перед собой дальнюю цель и рассчитывать на долгую дорогу, — наивно было бы предполагать, что дорога эта легка.

Одно за другим поколения мастеров сцены смотрелись в Шекспира, как в зеркало, и какими бы ни были театры в каждую новую эпоху, они всегда находили в этом зеркале свое правдивое отражение. Обращающиеся к Шекспиру, не взирая на понесенные ими при этом потери, при любых условиях остаются в выигрыше. Каковы бы ни были достигнутые ими результаты, они становятся во встрече с Шекспиром богаче, мудрее, а главное, ближе к заветной правде жизни.

1964

## **{****179}** Одиночество и отчаяние в этом доме

### 1

У товстоноговской постановки «Мещан» есть своя предыстория. О принципиальной и полной внутренней энергии позиции режиссера по отношению к драматургии Горького можно было судить по режиссерской трактовке «Варваров», спектакля, в котором страшные картины жизни слепого российского захолустья представали как нелепое смешение трагического и смешного, возвышенного и низкопробного, прекрасного и уродливого. Смысл художественного открытия, сделанного Товстоноговым, заключался в том, что подобное смешение показывалось им как некая закономерность, диктуемая господствующими общественными понятиями и общественным устройством. Сама логика этого устройства обуславливала человеческую вражду и нелепость образа жизни, самый быт, которому вынуждены были подчиняться Монаховы и Редозубовы, Цыгановы и Черкуны, превратил их в варваров, убил в них человеческое, сделал одновременно и несчастными и смешными.

Социальные закономерности стали, в конце концов, закономерностями психологическими, ушли во внутренний мир людей, и люди перестали быть людьми, растеряли свои надежды, лишились способности действовать, совершать поступки, жить. Этот полный щемящего драматизма процесс режиссер вычитал у самого Горького — концепция была рождена не только догадливым режиссерским воображением, но, в первую очередь, точным и глубоким пониманием реально совершающейся в пьесе жизни. Это следует подчеркнуть особо. Силу веры режиссера во внутреннее содержание пьесы, в отраженные ею законы жизни, можно считать самой важной, самой принципиальной особенностью современного режиссерского искусства. Наш сегодняшний театр, с его непрерывно расширяющимся опытом конкретного анализа и исследования характеров, показывает все более разительные примеры подлинно нового прочтения классики.

Товстоногов перевернул наши представления о пьесе, ничего в ней не переиначив, а, наоборот, объяснив ее внутреннюю {180} цельность, безбоязненно обнажив самую сущность горьковского замысла. Горький писал «Мещан» как социальную трагедию, обернувшуюся трагедией личностей, страшным жизненным крахом людей, попавших под пяту оголтелой и жестокой социальной ограниченности. Социальная трагедия именно потому и может именоваться социальной, что она вовлекает в свое внутреннее движение людей различного духовного склада и нравственных свойств и, в конечном счете, решает их судьбу. В. И. Ленин говорил, что «в применении ко всей общественной жизни нравственное уродство мещанина есть качество… совсем не личное, а социальное» (10, 222, IV изд.). Мещанин отнюдь не по собственной воле выбрал свою жизненную позицию. Сначала социальное устройство уготовило ему способ существования, тупое и бессмысленное накопительство, а уж потом он стал защищать накопленное, придумывать ему нравственные оправдания и ради него жить. Дрянная философия неподвижности и неизменности мира, призванная поначалу оберегать его кованый сундук, начала распространяться вширь и проникла в мир его сердечных привязанностей и отцовских чувств.

Но мещанин, вероятно, перестал бы быть мещанином, если бы не сжигал на медленном огне собственную душу и если бы не испытывал мучительного и жестокого страха перед жизнью. Неподвижность и неизменность еще никогда не обходились людям дешево. Страх и одиночество пришли в дом мещанина сразу же после того, как он задумал остановить жизнь, запереть ее в своих сундуках, законопатить в собственном погасшем воображении. Мещанин «сузил и укоротил ее», рассчитывая, что она окажется по мерке ему самому, а она обманула его. Она стиснула его так, что при каждом движении он стал испытывать мучительную боль, вообще потерял способность двигаться и от этого ожесточился еще больше. Раз ему самому не дано шевелиться, пусть не шевелятся и все, кто оказался рядом с ним, и раз в его законопаченную душу уже не может проникнуть солнечный свет, пусть будет так же темно и всем окружающим. Возвышая шестьдесят пять лет назад свой голос против мещанства, Горький изобличал вместе с насилием, совершаемым мещанином над жизнью, еще и насилие, совершаемое им над самим собой.

### 2

Вчитываясь в «Мещан», Товстоногов увидел сразу весь противоречивый и жестокий мир, в котором, наперекор идеалу мещанина, живут, бьются, страдают и ненавидят герои этой {181} пьесы. На первый взгляд мир этот оказался совершенно тождественным миру, увиденному Горьким. Ничто в нем не изменилось даже в деталях. Неизменными остались тяжелый и неуклюжий буфет с громоздящимися на нем соленьями и вареньями, зловещий сундук, примостившийся где-то у «четвертой стены» на самом виду у зрителей, старинные, уже страдающие одышкой часы в футляре красного дерева, блеклые филодендроны и расставленные «с тошнотворной», как говорится у Горького, «правильностью», стулья. Все как будто оказалось прежним, но многое такое, чего мы совсем не замечали раньше, откроется нам в «комнате в зажиточном мещанском доме» после того, как мы увидим ее обитателей в минуты, когда вырвутся наружу их боль и бессилие, их страхи и надежды. Только после этого мы поймем, что именно сделало комнату такой, какой она нам предстала.

По началу возникнет перед нами огромная, во все зеркало сцены, семейная фотография. С почти карикатурной степенностью уселись перед фотографом Бессеменовы, их нахлебники и квартиранты, решительно все участники и свидетели разыгрывающейся в доме трагедии. Можно подумать, что они решили нарочно продемонстрировать иллюзорное согласие, некогда объединившее их под одной крышей. У нас есть полная возможность приглядеться к каждому из них, но они ничем не выдают себя, сидят не моргая, так, словно сама жизнь приучила их жить неподвижно. Нам еще не раз придется встретиться с этой фотографией. Мы увидим ее в овальном вырезе паспарту, в ее, так сказать, домашнем варианте, установленной на пианино, и она же почти мелькнет перед нами в последнюю минуту спектакля, но уже не бумажная, а живая, воспроизведенная самими ее участниками. И в этот последний раз она уже воспримется во всем разительном, кричащем ее несоответствии бурям, разыгравшимся в бессеменовском доме.

Действительно, в доме, осененном удручающей мещанской неподвижностью, в комнате, в которой все расставлено навечно, в какую-то минуту все пришло в движение, все зашевелилось, запротестовало, сдвинулось со своих мест. Жизнь зло и беспощадно вырвалась наружу, надсмеялась над попыткой пренебречь ее законами, и нет никакой возможности загнать ее обратно. Правда, еще долго будет скрипеть дверь комнаты старика-Бессеменова, не перестанут хрипя разражаться боем часы, не откажутся и хозяйка дома Акулина Ивановна и кухарка Степанида от жалкой привычки подслушивать за дверьми — что поделаешь, иначе в этом доме жить нельзя. Но только теперь неподвижные, полуиспорченные, доживавшие свой век {182} вещи обретут обличающий голос. Когда отыграет свою пластинку граммофон с его смешным, архаическим раструбом и Петр забудет остановить диск, его охающие и натужные вздохи придадут особый смысл горестному признанию Тетерева: «отняли у меня последнюю надежду». Между жизнью, такой, какой она сложилась в доме, и душевными потребностями людей возникнет неодолимое несоответствие, которое в самом глубоком и всеобъемлющем значении этого слова становится темой спектакля, истоком разыгрывающейся в доме трагедии. Но у этой трагедии есть свои важные особенности.

Товстоногов всячески обнажает и укрупняет ее потому, что мера трагичности рассказанных Горьким человеческих судеб должна стать так же и мерой нашей ненависти к общественным уродствам, обусловившим эту трагичность. Жизнь человеческая неделима, малое и большое сплетаются в ней воедино, и через самое малое иной раз только и можно понять самое большое и главное в людях. Изнуренный томительным бездельем, какой-то внутренней своей неприкаянностью, Петр вдруг поворачивается к громадине-буфету и предпринимает смехотворную, бессмысленную попытку сдвинуть его с места — подпирает буфет плечом, понимает, что ничего не выйдет, и сразу же забывает о буфете. Точно так же, оказавшись у пианино, он простучит одним пальцем не что-нибудь, а именно «Марсельезу», а немного позже примется неуклюже насвистывать ее мотив, — все, что осталось в нем от его копеечного и жалкого свободомыслия.

Такого рода подробностями режиссер не изменяет, а обостряет картину, нарисованную Горьким, неотступно следует за автором, думает и волнуется вместе с ним. В полном соответствии с этими подробностями играет в спектакле роль Петра В. Рецептер. Его взвинченность, истеричность, наигранность, его визгливый дурацкий кураж, все это тоже от душевной пустоты, неустроенности, неприкаянности. Так же, как и попытка сдвинуть с места буфет, беспомощны и смешны его потуги на то, чтобы выглядеть «личностью», так же комична многозначительность, с которой он рассуждает о самом себе. Актер, надо сказать, отлично воплощает этот замысел, играет свою роль с безукоризненной точностью, всем своим исполнением удостоверяя и авторский текст, и режиссерское его понимание.

Неумение понять друг друга и подойти друг к другу, убийственная эмоциональная и психологическая беспомощность — люди разучились жить и чувствовать, открываться друг другу — порождают исступленную и безвыходную вражду, которая внезапно выплескивается и так же внезапно иссякает. Уговоры, просьбы, {183} дикие крики, ругань, суматоха, в которой никто не слушает и не слышит друг друга, и страшны и смешны и безысходны — невозможно уловить их начало и предвидеть их завершение. Ссора в семье Бессеменовых в начале второго акта поставлена в спектакле на таком предельно искреннем накале, что начинает казаться естественным ее нелепый исход — отец с сыном судорожно сжимают друг друга в объятиях, так, словно хотят спастись от наваждения, обрушившегося на них обоих. В истерической взбудораженности, непоследовательности, бессмысленных метаниях более всего, быть может, проявляет себя бессмысленность и безжизненность законов, властвующих в бессеменовском существовании.

### 3

Ведь, в сущности говоря, от всех этих криков и признаний, тоскливых, отчаянных, безнадежных, в самом течении жизни ничего не изменится. Не изменится прежде всего потому, что ни Петр, ни Татьяна, которым, по их же словам, ненавистна их жизнь, уже были бы не в состоянии зажить какой-либо другой жизнью. Внутренний мир Татьяны, похожий на пепелище, проступил наружу и отпечатался на всем ее внешнем облике, безжалостно обесцветил его, придал ему пугающую унылость. Образ Татьяны, такой, какой мы ее увидели, создан истинным творческим мужеством актрисы Э. Поповой. Татьяна живет в спектакле такой удручающе бесплодной и тягостной жизнью, что ее и жизнью-то назвать страшно. Одинаково пугают и ее уродливая прическа, и какая-то деревянная походка, и ее душевное ожесточение против всего живого, что есть на земле.

«И усадьбы, и реки, и луны, — выкрикивает она с яростью уже в начале спектакля, — ничего такого не было». И как будто в подтверждение своих слов прибивает показавшуюся ей моль ладонями. Потому что моль, летающая в ее затхлом жилище, — единственно подвластная ей реальность, а все остальное ей недоступно, и лучше, чтобы его действительно «не было». В финале спектакля эта ничтожная реальность снова возникнет перед ее мысленным взором и заставит сделать последнее движение. На этот раз режиссер заменит горьковскую метафору новой, более предметной, более соответствующей нашим образным представлениям, но по сути своей развивающей и опять-таки обостряющей авторскую мысль. У Горького Татьяна, медленно сгибаясь, облокачивается на клавиши, и «в комнате раздается нестройный, громкий звук многих струн и замирает». В спектакле Товстоногова Татьяна бессмысленно движется по {184} комнате, глядит куда-то вверх, ищет эту проклятую моль и яростно хлопает ладонями, хлопает, хлопает, убивает и делает все это так, словно находит последнее пристанище своему отчаянию.

Жизнь в спектакле сгущена, сконцентрирована, выражена до конца и при всем этом остается неопровержимо реальной человеческой жизнью. Все в ней — одно к одному, огромный сундук, который, вероятно, никогда не открывается, и стариковский кошелек Бессеменова, из которого извлекается сдача Кривцовой — рубль с пятаком, сначала пятак, а уж потом рубль, авось рубль задержится в нем подольше. Стоит обратить внимание и на то, как Акулина Ивановна раскладывает хлеб перед обедом по кусочку у каждого прибора, как садится Татьяна за стол раньше отца и, заметив его молчаливый упрек, испуганно поднимается. В доме, где все выглядит таким обжитым, на самом деле все неустроено и неудобно. Чтобы зажечь лампу над обеденным столом, приходится забираться на стол ногами, чтобы открыть окно — перетаскивать с места на место цветочные горшки. Тщательно и неторопливо снимает Бессеменов эти горшки с подоконника, чтобы вдруг, резким и судорожным движением толкнуть оконные створки и крикнуть голосом, полным отчаяния и страха — «Полицию!» Все здесь неизменно, и все пугает — часы и те, хоть и бьют вовремя, а пугают, может статься именно потому, что не стоят, а идут.

Поистине трагический смысл приобретает несоответствие между жизнью, заведенной в доме, и жизнью действительной, той, что не желает подчиняться установленному порядку и развивается по своим собственным законам. Она открывается нам в финальной сцене второго акта. Происходит объяснение Нила и Поли. Два живых, здоровых и счастливых существа находят друг друга, и все вокруг как будто становится светлее от их взаимных признаний.

Но вот Нил замечает нечаянную свидетельницу объяснения, согнувшуюся и застонавшую от горя Татьяну. Он слишком счастлив, чтобы сочувствовать Татьяне или просто понять ее. Вместо сочувствия он бросает ей жестокий упрек: «Подслушивала? Подглядывала?» И, тоже вместо сочувствия, раздаются в этот момент несущиеся откуда-то со двора гулкие, передаваемые стереофоническим звуком, привычные выкрики хозяина: «Степанида! Кто угли рассыпал? Не видишь? Подбери!»

Повторяю еще раз — все это написано у Горького, сказано в пьесе, скрыто в глубинах ее внутреннего действия, в ее драматическом ритме, в ее исподволь проступающей сгущенной трагической атмосфере. В жестокую схватку вступают живое {185} и мертвое — люди и вещи, предубеждения и живые человеческие чувства. Контрасты следуют один за другим, балалаечная музыка за стеной звучит невпопад или, напротив, очень уж впопад. Горделиво выпрямляется Петр, которому так хочется выглядеть бравым и значительным, а за стенкой дребезжит «Хаз-Булат удалой», и ото всех его потуг ничего не остается. Запевает молодежь «Вечерний звон», переходит незаметно на озорной ребяческий припев, прорывается в их пении что-то живое, естественное, беззаботное, но не тут-то было. Широко распахиваются в эту самую минуту двери, и все мгновенно смолкает. В дверях неподвижно и почти величественно стоят воротившиеся из церкви старик Бессеменов в своем купеческом жестком картузе, черном пальто и лаковых сапогах и верная его Акулина Ивановна, маленькая, виноватая, жалкая — единственное, что действительно принадлежит старику в его жадной, упрямой и долгой жизни.

С необыкновенно волнующим и неожиданным драматизмом играет Бессеменова Е. Лебедев. Человек этот страдает так мучительно, жизнь, которой он живет, так трудна ему самому, он так дорого расплачивается за свою житейскую философию, что трагедия его детей становится вдвойне трагедией. Он надрывно кричит, стонет, задыхается от возмущения, вымаливает у детей слово понимания, рыдает: «Сделайте мне милость, выслушайте меня». Но никто его не слышит, и самое для него страшное это то, что он сам породил вокруг себя эту неизлечимую и жестокую глухоту. В характере, созданном Лебедевым, не только нет наивной социологической прямолинейности, нет в нем и не менее ложной сентиментальной чувствительности, которой иные исполнители этой роли разбавляли бессеменовскую черствость. Актер играет крупно, широко, что называется, по самому большому счету, не разменивая характер на психологические оттенки, а соединяя все, чем живет Бессеменов, его ложь и его правду, в неразделимое и трагическое целое.

Благодаря подлинности душевного напряжения, с которым живут в спектакле и сам Бессеменов, и его жена Акулина Ивановна (ее мастерски играет М. Призван-Соколова), и его дети, необычайное впечатление производят простота, естественность, внутренняя независимость и даже грубоватость Нила. Бессеменов из товстоноговского спектакля отлично понимает, что весь склад Нила и Поли, их расцветающая любовь и даже сама их естественность — наносят непоправимый удар по его жизненным принципам. Нилу — К. Лаврову, почти не повышающему голоса, прямодушному и в чем-то бесцеремонному, деловитому и убежденному, незачем слишком {186} громко и подчеркнуто декларировать свою жизненную программу и свою причастность к будущему. Он силен и неодолим прежде всего тем, что он весь от жизни.

Когда в спектакле Московского Художественного театра Нил произносил свои знаменитые слова — «хозяин тот, кто трудится», они звучали и должны были звучать как вызов. Они и в самом деле были вызовом «хозяевам», и не помышлявшим о том, чтобы трудиться. В сегодняшнем театре они звучат как вызов только в представлении самого Бессеменова, не способного понять даже самую прямую и буквальную их правоту. Зато та спокойная небрежность, с которой их произносит Лавров, в полной мере отвечает нашим сегодняшним зрительским понятиям. Вспоминается в этой связи Нил — Анненков из спектакля, двадцать лет назад поставленного А. Д. Диким в Малом театре. Это было необычайно талантливое, темпераментное и броское решение роли. Нил Анненкова был весь в бурном физическом воодушевлении, он и двигался, и раскачивался, и грохотал так, словно только для того и был создан, чтобы «ковать жизнь». Но при всей его талантливости, была в этом решении видимая невооруженным глазом этюдность, театральная заданность, остававшаяся за пределами реальной жизни Бессеменовых. В спектакле Большого драматического театра новизна образа Нила рождается в результате проникновения режиссера и актера в реальную сущность характера и его связей с окружающими.

### 4

Это, разумеется, относится не только к Нилу. В режиссерской поэтике Товстоногова открытие мира ни в коем случае не могло бы считаться таковым без открытия характеров, без проникновения актеров в правду каждой отдельной человеческой жизни. Здесь, конечно, кощунственна была бы сторонняя умозрительность, попытка рисовать человеческие портреты, основываясь на уже сложившихся представлениях о людях. Портреты, созданные на основании фотографий, пусть самых достоверных и разных, получаются редко. Товстоногов стремится прорваться сквозь толщу истолковательских предубеждений к самой сути горьковской правды, и именно поэтому поставленный им спектакль в лучшем смысле этого слова актерский.

У нас еще до сих пор принято противопоставлять спектакли актерские — спектаклям режиссерским. В данном случае подобное противопоставление звучало бы нелепо и прежде всего потому, что удивительная актерская законченность спектакля {187} является прямым следствием законченности и зрелости режиссерского замысла. Она заставляет вспомнить о классических в этом смысле работах В. И. Немировича-Данченко или А. Д. Попова, где отыскивались такие неопровержимые связи между действующими лицами, где беспокойная жизнь человеческая разрабатывалась на сцене так полно и всесторонне, что люди становились неотделимыми один от другого и существование каждого досказывало и объясняло существование всех остальных. Разумеется, ансамбль это нечто большее, чем внешняя или даже внутренняя согласованность сценических жизней. Это еще и та степень творческого единомыслия актеров, при котором каждый из них стимулирует правдой своего творчества активность своих партнеров.

Главная тема «Мещан» раскрылась в спектакле так сильно и так точно еще и потому, что ребяческая наивность Перчихина, превосходно сыгранного Н. Трофимовым, воспринимается не сама по себе, а только в сложном ее противоречии с законами бессеменовской жизни. Перчихин хочет жить «сам по себе», и откровенность, с которой он стремится уйти от любой ответственности, даже ответственности за счастье собственной дочери, перестает быть проявлением эгоизма только потому, что всем своим существом противостоит отцовскому гнету Бессеменова. Тетерев — П. Панков произносит свои монологи, отрешаясь от происходящего вокруг него, произносит так, словно его слушают далеко за пределами комнаты, в которой он находится. И это тоже обусловлено не склонностью к пустому разглагольствованию, а горькой потребностью осмыслить свою несбывшуюся жизнь. Поля — Л. Сапожникова становится позади отца и ласково кладет руки ему на плечи, и она, должно быть, единственная в этом доме способна на такое непринужденное, по-человечески простое сердечное движение.

Время безошибочно отделяет главное и живое в человеческих отношениях от случайного, преходящего, слишком далекого от нового человеческого опыта. В этом смысле — художник всегда слуга своего времени. Если режиссер хочет быть историчным в подлинном значении этого слова, он должен видеть и беречь в классическом произведении живое, то самое живое, которое и дало произведению долгую жизнь. Он должен безбоязненно пробиваться к этому живому, сохраняя самое трепетное отношение к его неделимой и вечно поучительной человеческой правде. На этом пути Товстоногов и одержал свою большую творческую победу.

1967

## **{****188}** Ничего, кроме правды!

### 1

В самый канун нашего пятидесятилетия Ленинградский академический Большой драматический театр им. М. Горького выступил с документальным спектаклем «Правду! Ничего, кроме правды!». Минуя возможности, предоставляемые ему исконным его правом на вымысел, театр воссоздал на своих подмостках беспрецедентный и постыдный «суд» над Октябрьской революцией, инспирированный на самой заре жизни нашего социалистического государства воинствующими американскими мракобесами. Содержание этому спектаклю дало, можно было бы сказать знаменитыми словами Сухово-Кобылина, «в полной действительности сущее из самой реальнейшей жизни с кровью вырванное дело».

Лавочники и банкиры, промышленные магнаты и торговцы оружием, затеяв суд над великой народной революцией, рассчитывали вынести свой самозванный приговор не только ей, но, прежде всего, самой идее социализма. Сегодня мы уже знаем, что из этого вышло. Организаторам чудовищного политического фарса едва ли могла прийти в голову мысль о том, что почти сорок девять лет спустя точная стенограмма проведенного ими судебного разбирательства будет добросовестнейшим образом разыграна на сцене и послужит новому и громогласному осмеянию их авантюры. Им, разумеется, никак было себе не представить, что подлинным пророчеством окажутся слова, сказанные на процессе мужественным и честным американцем Рисом Вильямсом: «Комитету следует по-иному подойти к оценке русских событий. Иначе Америке придется через пятьдесят лет краснеть за несправедливые выводы о русской революции».

Созданная специальным постановлением сената и возглавленная многоопытным юристом Ли Овермэном комиссия на протяжении ряда дней выслушивала свидетелей, подлинных и мнимых, подстрекала одних и запугивала других, беззастенчиво поощряла показания самых отъявленных лжецов и политиканов {189} и столь же беззастенчиво лишала слова тех, кто пытался говорить правду. Все это делалось не только ради воображаемого пропагандистского эффекта, а для того, чтобы оправдать задним числом преступное военное вмешательство американских заправил в судьбы революционной России и ее народа и придать интервенции сходство с помощью. Однако, пытаясь сделать невозможное, организаторы процесса скандально провалились, и вечным, неопровержимым свидетельством их позора осталась судебная стенограмма.

Нет слов, многое в этой стенограмме действительно приобрело в свете великой полувековой истории нашего государства сатирическое звучание. Бессовестная и притом преднамеренная ложь, которой была отравлена вся атмосфера судилища, сегодня уже ничего, кроме презрения, не вызывает. Элементарной глупостью звучат сегодня утверждения будто «большевики держатся у власти при помощи немецких солдат» или ссылки на мифический и использованный в свое время юмористическими журналами декрет, объявлявший «девиц, достигших восемнадцатилетнего возраста, собственностью государства». Эти и все другие топорные измышления, рожденные невежеством и страхом, давно уже высмеяны историей.

Но если бы дело было в одном только невежестве и страхе, о комиссии Овермэна не было бы, вероятно, большого смысла вспоминать. Но, увы, сенаторы верили в эти дикие выдумки отнюдь не только по своему невежеству и недомыслию. Они верили главным образом потому, что верить их обязывали их положение и отстаиваемая ими социально-политическая доктрина. Они защищали прежде всего и больше всего незыблемость собственнического общества и интересы эксплуататорских классов. В собственнике всегда таится обыватель, который спешит признать за ложь все, что ставит под сомнение его право на собственность и эксплуатацию, и за истину все, что подчеркивает неприкосновенность этого права. Социалистическую революцию пытались судить прежде всего собственники.

Именно поэтому зафиксированный стенограммой процесс не стал менее страшным от того, что сама история, суровая, трудная, мужественная и величественная история первой в мире социалистической страны, разоблачила злополучное сенатское правосудие. Именно поэтому потомки тогдашних судей — Овермэнов, Стерлингов и Уолкоттов, такие же собственники, как и они, ничему не научились за прошедшие пятьдесят лет и ничего не поняли. В этом все дело. Вмешиваясь при помощи тайной дипломатии, клеветы, подкупа или оружия во внутренние дела независимых государств, организуя один за другим {190} заговоры против демократических режимов, заливая кровью землю Вьетнама, они продолжают, как говорится, дело отцов. При этом они прикрываются той же лживой словесностью, что и полвека назад, жонглируя теми же нелепыми доводами, которыми пользовались интервенты, маршировавшие некогда по Мурманску и Архангельску.

Совсем недавно на страницах нашей печати приводились зловещие данные, характеризующие подрывную работу Вашингтона в Латинской Америке. На протяжении одного лишь последнего пятидесятилетия здесь было свергнуто восемь законно избранных президентов. Эти и многие другие главы правительств в разных частях света были устранены прежде всего потому, что были неугодны монополиям, и потому, что их политика не обеспечивала спокойствия и процветания ненасытного американского собственника. Так что можно сказать с полным основанием, что сенаторы не успокоились и со своим провалом не примирились. Ушла в небытие овермэновская комиссия, но жив, к несчастью, империализм, жива еще политика разбоя, того самого мракобесия и клеветы, при помощи которых сенаторы пытались дискредитировать молодую Советскую республику, остановить ход истории.

### 2

Название документальной хронике Д. Аля, поставленной Г. Товстоноговым, дал официальный текст свидетельской присяги в американском суде: «Клянусь говорить правду, всю правду, ничего, кроме правды». Сняв кавычки, театр повторил эту клятву от своего собственного имени, ни слова не изменил в ходе самого процесса, ничего не прибавил к словам членов комиссии и выступающих перед ними свидетелей. На сцене воссоздана картина судилища со всей доступной театру точностью. Именно точность, скрупулезная и придирчивая, соревнуется в спектакле, и притом соревнуется вполне успешно, с изобретательностью, именно подлинность всего происходящего достигает здесь эффекта, который чаще всего оказывается под силу только вымыслу и воображению. «Что делать, если истина не всегда правдоподобна», — такими словами один из современников Мольера защитил великого комедиографа от обвинений в пренебрежении правдой. Соображение это не мешало бы помнить и размышляя о документальном спектакле Большого драматического.

Самой атмосферой, в которой начинается спектакль, подчеркивается почти вызывающая подлинность всего, что предстоит {191} увидеть зрителям. Еще не погас свет в зрительном зале, еще продолжают зрители неторопливо рассаживаться по местам, а на сцене, архитектурно продолжающей и замыкающей зрительный зал, уже идут последние приготовления к начинающемуся заседанию. В обрамляющих сценическую площадку ложах появляются какие-то люди, видимо, счастливые обладатели гостевых билетов, служители сметают пыль с судейского стола, сенатский шериф деловито смотрит на часы. Звучит английская речь, идет короткий обмен приветствиями. Как бы между прочим, не обращая никакого внимания на зрительный зал, шериф перебрасывается случайными фразами со стенографистками, которым в дальнейшем разговаривать не придется — работа им предстоит нелегкая. Не один раз, унося готовые записи и сменяя друг друга, они будут подниматься со своих мест и исчезать ненадолго в одной из дверей. Они запомнятся зрителям, и это правильно, потому что старомодные барышни, выведенные в спектакле, сами, конечно, того не подозревая, очень помогли драматургу и театру.

В обстановке такой же, по первому впечатлению почти небрежной, а на самом деле тщательной и строгой достоверности, происходит и дальнейшее. Если не считать сдержанных и кратких комментариев «ведущего» (Кирилл Лавров) все последующее действие строится на тексте стенограммы, но из этого отнюдь не следует, что документальные тексты предоставлены в спектакле самим себе, что театр ограничил свою задачу обнародованием этих текстов. Наоборот! Драматургу-документалисту нужно было подвергнуть тексты сложному и тонкому образному анализу, высветить их драматургическое содержание и, сохраняя в неприкосновенности высказывания каждого из участников процесса, придать им форму действенного и развивающегося диалога.

Сделано это, надо сказать, отлично. С живой и страстной драматической неуклонностью развиваются перед нами характеры судей и свидетелей, приходят в движение внутренние силы процесса, обнажается его подлинная политическая логика. Из стенограммы извлекается главное, и это главное оказывается полным такой театральной энергии, такого сжатого внутреннего напряжения, при котором представления о документальности и образности сливаются воедино. При этом историческая подлинность возникающей перед зрителями картины нисколько не нарушается используемыми театром броскими и яркими сценическими штрихами.

Одной из первых в спектакле дает свои показания «бабушка русской революции», эмигрировавшая вскоре после Октября {192} в Америку, Брешко-Брешковская. Ее очень торжественно выносят на кресле единомышленники и становятся, как истинные оруженосцы, позади кресла, на котором она восседает. Стоит ей произнести несколько очередных тирад, «разоблачающих» большевизм, как они с какой-то комической неуместностью затягивают дребезжащими голосами — «Укажи мне такую обитель». Все это выглядит очень смешно, но вместе с тем и трагично. Ибо воистину трагичен непоправимый идейный крах женщины, которая более трех десятилетий провела в царских тюрьмах, выступала в качестве обвиняемой на больших революционных процессах и в решающий час истории оказалась по ту сторону баррикад. И вот рядом с этой старухой, уже давно утратившей все связи с народом, от имени которого она когда-то выступала, возникает фигура молодой, дерзкой революционерки, произносящей одну из самых искренних своих речей. Контраст необычайно резкий, поражающий и поучительный.

Роль Брешко-Брешковской с большой внутренней серьезностью исполняет М. Призван-Соколова, и, как это и должно быть, именно серьезность ее исполнения помогает понять всю меру идейного краха этой женщины. С такой же внутренней серьезностью характеризуются в спектакле и многие другие свидетели — доктор богословия Саймоне, бывший посол в России Фрэнсис, торговый комиссионер Симоне. Их неуклюжая и старательная клевета на Советскую республику, их судорожное стремление скомпрометировать ее как можно сильнее давали театру достаточные основания, чтобы подвергнуть их беспощадному сатирическому обличению. Но театр не позволяет его себе, ибо обязался говорить «только правду и ничего, кроме правды». Сатирические краски в работах таких актеров, как Б. Рыжухин, Н. Корн, М. Иванов, Г. Штиль ушли, так сказать, в подтекст, а на сценической поверхности остались привычное благообразие, едва заметная усмешка собственной правоты, самодовольство людей, которые уверены, что, повторяя дурацкие сплетни и болтовню, они служат истине и человечеству.

Эта же респектабельная и сдержанная усмешка то и дело скользит по физиономии самого председателя комиссии Ли Овермэна — В. Стржельчика. Награждая угодных ему свидетелей любезным — «мы вам очень признательны» или восклицая в кульминационные моменты допроса — «нота бене», что означает — «обратите внимание», он тоже убежден, что именно в его руках сосредоточена сейчас власть над самим историческим процессом. Он тоже вполне серьезен на протяжении всего спектакля, и его серьезность, деловитость, озабоченность, одним словом, достоверность всего его поведения вступают в непримиримое {193} и убийственно выразительное противоречие со все сильнее и сильнее звучащим на процессе голосом исторической правды.

В спектакле легко улавливается своя собственная, найденная Товстоноговым интонационная структура, — текст со всей мерой непосредственности произносится актерами и вместе с тем он как бы докладывается зрителям, предъявляется им, как могут быть предъявлены факты и только факты. Эпизоды допроса отбиваются друг от друга резкими будоражащими оркестровыми аккордами, световые переключения возникают там, где по мысли театра должны происходить эмоциональные переломы в зрительском восприятии. Действие развивается по своим условным сценическим законам, и эта условность его развития удостоверяет в согласии с требованиями документального жанра подлинность происходящего.

Думаю, что современная документальная драма не имеет решительно никакого отношения к некогда утверждавшейся конструктивистами «литературе факта». «Литература факта» пользовалась фактом, газетным сообщением, документом как панацеей от свободного творческого вымысла. Современные документалисты, напротив, видят в них реальную и живую основу для последовательного и целеустремленного художественного анализа. Так и в хронике Д. Аля и в спектакле Большого драматического театра документы и подлинные, действительно произнесенные человеческие слова становятся предметом образного исследования и, в конечном счете, достоянием искусства.

### 3

Перед сенатской комиссией выступали, как уже было сказано, не только угодные ей свидетели. Давала перед ней показания — по собственному настоянию — большая группа честных и самоотверженных людей, которые, подобно Джону Риду или Рису Вильямсу, не испугались сенаторских угроз и сказали все, что действительно думали. Высокую человеческую порядочность в оценке событий в России проявил также бывший разведчик полковник Робине, сумевший подняться над собственными предубеждениями и прямо в лицо сказать сенаторам: «Я решил: мой долг позаботиться о том, чтобы американские парни и русские крестьяне больше не убивали друг друга из-за неправильной оценки положения».

Театр и здесь остается верен избранному им художественному решению. В сценической характеристике таких персонажей, как Джон Рид (Л. Неведомский) или полковник Робине {194} (Е. Копелян) тоже сочетаются условность и достоверность, они и живут на сцене и как бы предъявляют себя будущему. При этом подчеркивается примечательная их черта — предельно естественная и лишенная малейшей аффектации внутренняя убежденность. Иногда эта убежденность кажется слишком уже закованной в броню сдержанности и холодной вежливости, но мотивы этой сдержанности можно понять. Она только подчеркивает нервозную болтливость выступающих перед комиссией клеветников, которым не терпится выслужиться перед комиссией.

Но у чистой совести есть свои законы. Журналистка Битти (Л. Макарова) рассказывает о своем пребывании в Советской России с оттенком простодушного и чуть легкомысленного удивления, а Луиза Брайент (З. Шарко), напротив, резка, импульсивна, и только чувство собственного достоинства удерживает ее от слишком сильных выражений протеста. Многообразие проявлений человеческой правды бесконечно, и в каждом из них отражается, не может не отражаться индивидуальный, неповторимый и исторически конкретный человеческий характер. Только при этом условии правда оказывается действенной и полной правдой. К документальному театру это применимо в такой же степени, как и к театру вообще.

В спектакле Товстоногова у этой индивидуальной сконцентрированной и вместе с тем конкретной человеческой правды возникает могучий и величественный союзник. Это — правда исторического процесса, правда многовековой и никогда не стихавшей борьбы лучших людей человечества с мракобесием и насилием, социальным неравенством и тиранией, со всеми и всяческими проявлениями политического произвола. За спиной сенаторов, пытающихся в интересах эксплуататоров всего мира дискредитировать социалистическую революцию, возникают уличающие их великие борцы за свободу. Стоя у позорных столбов или обращаясь к палачам, которые через мгновение отнимут у них жизнь, они завещают грядущим поколениям свое мужество и презрение ко всем и всяческим поработителям человеческой мысли.

Эти исторические ассоциации возникают в спектакле как будто непроизвольно, звучат суровым предупреждением сенаторам и обнажают подлинный политический и нравственный смысл затеянного ими «суда». В условном течении спектакля примененные театром «наплывы» естественно и глубоко связываются со «сквозным действием» и становятся его важнейшей особенностью. Кажется, что убийственный сарказм неисправимого памфлетиста Даниэля Дефо (его отлично изображает {195} С. Юрский), и страстное мужество Александра Ульянова, и грозные слова Николая Чернышевского и Петра Шмидта имеют самое прямое и непосредственное отношение к судебному разбирательству. При всем подчеркнутом лаконизме возникающих где-то в глубине сцены картин, они предстают зрителям во всей своей драматической завершенности. Ими в немалой степени определяется подлинный идейный масштаб спектакля, подчеркивается действительный и непреходящий смысл лживого сенатского суда.

Повинуясь требованиям строгого историзма, воссоздавая на своих подмостках факт почти полувековой давности, театр сумел осмыслить его по-современному, высветить светом нашего пятидесятилетнего исторического опыта и при всем этом сделать живым и реальным. «Не думайте, — говорил когда-то англичанин Дж. Блекки, — что вы уже ознакомились с фактом, если знаете, что он совершился; нет! Факт известен вам только в том случае, если вы можете представить себе, как он совершился». Большой драматический помог нам в этом, и мы теперь знаем, как именно рождалась в стенах Капитолия первая клевета на нашу революцию и что представляет собой кухня этой клеветы. В поучительности и пользе опыта, которым вооружает нас театр, можно не сомневаться.

1967

# **{****197}** Проблемы

## **{****199}** Свобода истолкования

За последние годы режиссеры наши перестали, за малыми исключениями, мудрить и фокусничать. Благоглупостей совершается намного меньше, чем в былые времена, режиссерские замыслы приобретают неизмеримо большую внутреннюю основательность и серьезность. Иногда эта основательность кажется даже чрезмерной и во всяком случае не обязательной. Режиссер И. С. Ефремов, отвечая на мои замечания по его постановке «Царя Федора Иоанновича», обрушил на меня такую лавину цитат из авторитетных научно-исторических исследований, оглушил меня таким количеством ссылок на различного рода версии и варианты трактовок трагедии, что обсуждать его собственное режиссерское понимание «Царя Федора» уже не имело никакого смысла. Режиссер З. А. Вин при обсуждении его спектакля «Дон Хиль Зеленые штаны» защищался не собственным пониманием комедии, а доводами, почерпнутыми из истории испанского театра и испанистского литературоведения. В обоих случаях режиссеры, к счастью, не употребили свою образованность во зло и не превратили ее в ширму для прикрытия своих стилизаторских ухищрений. Но так бывает далеко не всегда.

Нет, конечно, ничего плохого в том, что режиссеры с похвальным старанием изучают материалы, касающиеся осуществляемой ими постановки. Само по себе образование еще не приносило никогда и никому вреда, но несомненно все-таки что и с ним обращаться следует с осторожностью. Опыт же последнего времени в этом отношении особенно поучителен. Иные постановщики старательно подбирают литературу, выискивают варианты (и где только они их берут!), изучают иконографические материалы, и все это делают с единственной целью — найти лазейку для «законной» ревизии текста, забаррикадироваться учеными доводами, вооружиться научной аргументацией. Им кажется, что подобная, глубоко эшелонированная оборона обезопасит их на случай возможных критических атак {200} и что под ее прикрытием можно безбоязненно давать волю своей истолковательской фантазии.

Театральная история хранит многочисленные печальные и, можно сказать, душераздирающие примеры подобной игры режиссерского воображения. Жертвами этой игры становились уже не раз Гоголь и Чехов, Сухово-Кобылин и Островский, Пушкин и Лермонтов. К сожалению, не переводятся режиссеры, которые не прочь свободно пофантазировать, взобравшись на плечи классиков, считая почему-то, что классики все вынесут и все стерпят. Но это воистину роковое заблуждение. Вольнодумные режиссеры и не подозревают о том, какая могучая сила сопротивления пошлым и безответственным режиссерским замыслам таится внутри классических созданий, в самой их художественной логике и целостности.

Мне пришлось недавно убедиться в том, как широко распространились заблуждения подобного рода среди режиссеров самых разных рангов. Смотрел я в Свердловске спектакли ирбитского Колхозно-совхозного театра и в том числе «Бесприданницу». Постановщик и исполнитель роли Паратова объединили в этой работе свои усилия для того, чтобы сорвать с Сергея Сергеича маску героя и обнажить перед зрителем все омерзительное его нутро предателя и лжеца, пошляка и развратника. Все это действительно есть в Паратове, но не эти свои черты выставляет он напоказ. Напротив, он делает все для того, чтобы выглядеть «широкой натурой», храбрецом, чуть ли не романтическим героем. До поры до времени, свидетельствует Островский, это притворство ему удается, и жертвой его психологической мистификации становится Лариса.

Но в Ирбите рассудили иначе. Режиссер и актер решили сразу показать зрителям, что они проницательнее и дальновиднее доверчивой «бесприданницы» и что Паратов совсем не таков, каким он ей показался. И вот появился на сцене развязный удалец, эдакий копеечный соблазнитель из числа разгулявшихся купчиков, от которого за версту несет обманом и притворством. Подобный Паратов сразу же бросал тень на Ларису, — как же могла она поддаться такому унизительно примитивному обману, каким дурным вкусом нужно было обладать для того, чтобы увлечься столь отвратительным гаером!

В очень осторожной, но достаточно ясной форме я сказал об этом актерам из ирбитского театра, но в ответ, взамен каких-либо творческих возражений, последовала дьявольская усмешка и, наподобие классического несчастливцевского «ценсуровано», раздался возглас: «А Юзовского вы читали?» Это {201} был один из тех ударов, которые заведомо рассчитаны на нокаут и после которых спорить становится не о чем.

Надо сказать, что у Юзовского есть статья «Дурная шутка», резко осуждающая постановку «Бесприданницы» Московским театром Ленсовета. В постановке этой, осуществленной театром несколько лет назад, режиссер, охваченный порывом «критического пересмотра классики», вознамерился разоблачить Ларису Огудалову, как человека чуть ли не получившего по заслугам. Высмеивая с присущим ему блеском этот странный замысел, Юзовский писал: «Согласно традиции, Ларису всегда играли героиней. Тем хуже для традиций. Согнать Ларису с героического пьедестала! Всегда Лариса вызывала любовь, сочувствие, сострадание зрительного зала. К черту традиции! Вызовем насмешливое отношение, вульгарную иронию, издевку. Но от этого страдает, калечится весь созданный Островским образ? К черту Островского». В основном и главном пафос статьи Юзовского был направлен против вульгаризаторского приспособления классиков к современным и весьма поверхностным социологическим схемам. Но, к сожалению, критику не хватило последовательности в защите своей абсолютно справедливой позиции.

Отстаивая Ларису как цельный и неделимый художественный образ, он в отношении Паратова оказался более покладистым. Полемизируя с Островским, он доказывает, что Паратова действительно следует пересмотреть, пишет о «ложной, реакционной установке автора» и сетует по поводу того, что в «Театре Ленсовета с него побоялись соскоблить хотя бы немного той розовой краски, которой с такой щедростью оделил его Островский, временами Паратов даже кажется больше героем у Островского». Оказывается, то, что было недопустимо в отношении Ларисы, было бы вполне оправдано в отношении Паратова. Здесь действительно требуется, с точки зрения Юзовского, настойчивая психологическая переакцентировка: «Тон делает музыку. У Островского тон один, а у нас будет несколько другой… Наше дело облегчается здесь еще тем, что сам Островский пытался убедить себя в героизме Паратова, и в то же время глубоко подсознательно он в какой-то мере его отрицал, отрицал именно потому, что горячо защищал Ларису». Но как раз здесь у критика не сошлись концы с концами.

Предлагая по-новому (с наших, современных позиций) трактовать роль Паратова, Юзовский ориентирует режиссеров на спор с драматургом, на опровержение авторского замысла, на «несколько другой» тон произнесения текста, на придание иного смысла словам, в которые сам Островский вкладывал смысл {202} вполне определенный. Но подобная перетрактовка выглядит наивной уловкой, и иначе оно и быть не может. За такой уловкой всегда проступает неверие в авторское слово, в его обязательность и серьезность. Совет Юзовского может оказаться роковым для нашей режиссуры, слишком восприимчивой ко всему, что прямо или косвенно поощряет ее мнимую самостоятельность.

Но дело, разумеется, не только в том, что любители доморощенной «ревизии классиков», получили возможность при случае козырнуть наспех прочитанной статьей Юзовского, хотя и такую возможность надо было бы предусмотреть. Дело еще и в том, что критик совершенно не прав, когда утверждает, что именно Островский, сам Островский героизировал своего Паратова и позаботился о том, чтобы выглядел Сергей Сергеевич привлекательнейшим молодцом, настоящим романтическим героем. Весь смысл драмы Ларисы как раз и заключается в том, что Паратов у Островского — существо, сотканное из противоречий, и притом противоречий во многом отталкивающих. Залихватская и мнимая удаль и широта его натуры именно потому и могут проявляться с такой искренностью, легкостью и обаянием, что у него, как выражается Карандышев, «нет сердца». Душевная безответственность, привычка не считаться ни с кем и ни с чем, кроме как с деньгами, дали свободу его жестам, беззаботную веселость его шуткам и все это, нисколько не реабилитируя Паратова, вполне объясняет его.

Эразм Роттердамский был, увы, глубоко прав, когда писал что «нет ничего глупее мудрости невпопад». В Ирбите прочли статью Юзовского и узрели в ней не только искомую, но и желанную истину, ту самую, которая требовалась для оправдания истолковательских порывов режиссера. Паратова представили пошляком и мелким вралем, и благодаря этому зрители перестали жалеть Ларису — так тебе, дескать, и надо, если влюбляешься в столь откровенное ничтожество. Формально — все правильно: Паратов не должен быть героем, какая бы то ни было идеализация его прозвучала бы как кощунство, а по существу — грубое и бесцеремонное разрушение авторского замысла. Юзовский справедливо указывает на то, что часто истолкование или, точнее говоря, перетолкование пьесы может быть достигнуто тоном. Но это верно только в том случае, если понимать под «тоном» глубокое раскрытие внутреннего и действительного смысла текста. «Тон» может основываться только на реальном содержании текста, и лишь в таком случае он будет способствовать воплощению самых сложных и смелых замыслов. Но намеренная перестановка ударений, искусственная {203} эмоциональная раскраска текста, подстановка под него смысла, противоположного авторским намерениям, способны придать ему звучание, которое просто ужаснуло бы самих классиков.

Невинные усики, которые отрастил ирбитский Паратов, казалось бы, нисколько не противоречат тексту роли, на самом же деле они придают словам, произносимым Паратовым, смысл столь мелкий и превращают Паратова в человека до такой степени циничного и откровенного, что вся сочиненная Островским драма начинает звучать как заурядная история наивной девицы, обольщенной пошлым мерзавцем. И хоть Паратов действительно мерзавец, а девица в самом деле оказалась обольщенной, драма эта утратила всякое сходство с тем, что написал Островский. Признаюсь, мне было очень обидно, что в распоряжении ирбитских истолкователей Островского оказалось хотя бы фиктивное, но все-таки оправдание в виде статьи Юзовского. Поистине, нужно быть крайне осторожным, когда адресуешься к читателю, который меньше всего думает о том, чтобы правильно понять тебя, но зато торопится использовать твои высказывания в своих собственных интересах. Мысли свои критик должен высказывать столь ясно и точно, чтобы их ни под каким видом нельзя было повторить невпопад.

Не так давно горьковчане привезли к нам свою «Нору», и снова приходится задуматься над применяемыми нашей режиссурой средствами «исправления» классиков. Я исключаю, разумеется, всякие аналогии с ирбитским театром и все же должен признаться, что на «Норе» мне пришлось пережить нечто весьма похожее на досаду, испытанную на ирбитской «Бесприданнице». В горьковском театре есть очень яркие и интересные актерские дарования, и об этом нельзя не сказать потому хотя бы, что ложные режиссерские задачи, решаемые умелыми актерами, приносят не меньше, а больше вреда, чем те же задачи, решаемые актерами неумелыми. Талантливые актеры в состоянии создать образы по виду убедительные и безотносительно к их принципиальному смыслу способные ввести зрителей в заблуждение. Хельмера в Горьком играет артист Юдин, один из наиболее примечательных мастеров местного театра. Но выразительный Зыков в пьесе Горького, интересный Одоардо Галотти в трагедии Лессинга, он вызывает чувство горького недоумения своим Хельмером, заурядным, но напыщенным чиновником, с которым такая тонкая и умная женщина, как Нора, не могла бы прожить и недели.

Не оказалось в этом Хельмере той благополучной, самодовольной респектабельности, за которой пряталась его действительная {204} сущность. Хельмер, каким он казался Норе и каким он старался выглядеть, должен был бы воплотить в себе некое всегда импонирующее женщине постоянство, устойчивость жизненных принципов, уверенность в своей правоте. Все это до поры до времени действительно защищало Нору, и она любила своего Торвальда, любила и шла ради него на обман, в кабалу к ростовщику, мирилась с лишениями. Но с первым же серьезным жизненным ударом, мнимость, какую представлял собой Торвальд, разрушилась, личина исчезла, и обнаружилось лицо. Распался вместе с этим и весь кукольный дом, в котором столько лет прожила Нора.

Пьеса Ибсена, разрушившая миф о буржуазном браке и его нравственной непогрешимости, написана о том, как фарисейские предрассудки собственнического общества убивают естественные человеческие чувства и заставляют людей жить иллюзиями; на иллюзиях оказалось основанным все существование Норы, но нельзя забывать и о том, что и сам Хельмер должен был убедиться в иллюзорности своего благополучного мирка. В этом сложность и неотвратимость происшедшей в доме Хельмеров катастрофы. Люди, прожившие друг с другом восемь лет и считавшие себя связанными навечно, оказались на таком расстоянии один от другого, на каком не только что объясниться, но и просто услышать друг друга невозможно. А горьковский театр поставил спектакль о том, как славная и самоотверженная женщина имела несчастье влюбиться в заведомого пошляка и тупицу и как из-за этого не получилась семейная жизнь. Согласитесь, что это далеко не одно и то же.

Если посмотреть на дело формально и последовать прямолинейной социологической схеме, то опять-таки может показаться, что горьковцы как будто правы. В самом деле, по сути своей Хельмер действительно пошл в своих претензиях и отвратителен в своих взглядах. Ибсен не пытается скрыть от нас, что он холодный и равнодушный карьерист, неспособный к настоящей любви и дружбе. Предположим, что Нора могла обмануться даже в таком Хельмере, какого показал нам Юдин, и не разглядела в нем того, что с ходу обнаружил в нем постановщик спектакля Е. А. Брилль. Предположим это, хоть сие и мало правдоподобно. Но как же понять при этом доктора Ранка, умного и проницательного человека, не сумевшего разглядеть столь очевидного и бесспорного ничтожества? Встречаясь с Хельмером изо дня в день, он тоже не раскусил его, и тот так бы и ходил неразгаданным, если бы не злополучное домогательство и шантаж Крогстада. Горьковчане спешат воспользоваться своим правом быть первооткрывателями. «Смотрите, — {205} торопливо объясняют они своим зрителям, — как мы ловко разобрались в этом негодяе! До сих пор ему удавалось прикидываться, но от нас не скроешься, с нами шутки плохи! Теперь наконец вы увидели, что это за ничтожество, и это мы сорвали с него маску, мы, только мы!»

Конечно, и тут авторы горьковского спектакля отбиваются от своих оппонентов отнюдь не голыми руками, и у них нашлись доводы, почерпнутые из литературоведческих, социологических и даже экономических исследований. Никому из нас не пришло бы в голову оспаривать все эти исследования, тем более что их доводы и их аргументация имеют весьма малое отношение к нашему спору. Ибо частные закономерности хоть и подтверждают закономерности общие, но подтверждают, оперируя при этом единичными и сложными примерами, требующими конкретного психологического анализа и глубокого проникновения во внутренний мир людей. Если бы общие закономерности механически подтверждались частными случаями, ненужным, вероятно, оказалось бы и само искусство. Жаль, что об этом приходится напоминать именно режиссерам.

В другой недавно осуществленной постановке «Норы», в спектакле московского Театра Ленинского комсомола, Хельмера играет И. Н. Берсенев. Он изображает лощеного, превосходно воспитанного, внешне очень приятного мужчину, и весь его облик сразу же объясняет заблуждение Норы. Она не добралась в своем муже именно до того, что он сам тщательно упрятал. Только невзначай он проговаривается, и эти неожиданные и опрометчивые его признания только подчеркивают всю странную двойственность его существования. Узнав, что доктору Ранку суждено скоро умереть и что, таким образом, он не будет больше привычным завсегдатаем в их доме, он сам, вероятно, того не подозревая, выдает себя:

Хельмер *(ходит взад и вперед)*. Мы так сжились с ним. Я как-то не могу представить себе, что его не будет. Он, его страдания, его одиночество создавали какой-то легкий облачный фон нашему яркому, как солнце, счастью… Ну, а может быть, оно и к лучшему. Для него, во всяком случае. *(Останавливаясь)*. Да, пожалуй, и для нас, Нора. Теперь мы с тобой будем одни — всецело друг для друга.

В этих страшных словах оголяется вся ничтожная, жестокая душа Хельмера, во весь рост предстают нам его эгоизм и его нравственная мизерность, грубо и бесстыдно завуалированные любовью к жене. Испуганный тем, что слишком близко от него готова разразиться непоправимая человеческая катастрофа, он спешит спрятаться под крылышко своих иллюзий и своего воображаемого семейного благополучия. Скорее раздраженный, {206} нежели взволнованный известием о докторе Ранке, он испытывает не столько огорчение за несчастного своего друга, сколько радость за самого себя, здорового, добросовестно сколоченного человека. «В наши отношения, — говорит он Норе, — вторглось нечто некрасивое — мысль о смерти, о разложении. Надо сначала освободиться от этого». Сбывается, но в какой ужасающей форме, горькое предвидение Ранка: «Хельмер со своей утонченной натурой питает непреодолимое отвращение ко всякому безобразию. Я не допущу его к своему одру».

Приведенное выше объяснение Хельмера с Норой превосходно играет Берсенев. Не сразу угадываются в поведении берсеневского Хельмера его трусость и равнодушие. Самое двусмысленное его признание — «ну, а может быть, и к лучшему» — никак не подчеркивается, но впечатление от этих слов только усиливается небрежным спокойствием, с которым они произносятся. Берсенев не играет, подобно Юдину, откровенного ханжу, который почти молитвенно возносит взор к небу и старательно смягчает звук своего голоса, чтобы придать ему искренность и взволнованность. У Берсенева Хельмер остается самим собой, парадно накрахмаленным и сдержанным человеком, которому не к лицу поддаваться каким бы то ни было душевным слабостям. Свои чудовищные слова он произносит, скорее всего, каким-то интимным и извинительным тоном, как бы стыдясь своей благородной откровенности, откровенности, неразлучной с любовью. Потому-то и веришь в то, что даже в эту минуту Нора, умная, тонкая и великодушная Нора, еще продолжает заблуждаться насчет истинного существа своего мужа.

Надо отдать горьковчанам должное — они вполне последовательны в своей трактовке характера Хельмера. Предлагаемый ими финал истории «кукольного дома» в этом смысле очень показателен. Вот как заканчивает пьесу сам Ибсен:

Хельмер *(падает на стул у дверей и закрывает лицо руками)*. Нора! Нора! *(Озирается и встает)*. Пусто… Ее нет здесь больше. *(Луч надежды озаряет его лицо)*. Но — чудо из чудес?!

Снизу раздается грохот захлопнувшихся ворот.

Вся эта точная и по-режиссерски подробная картина, нарисованная самим Ибсеном, показалась горьковчанам слишком сложной и психологически расплывчатой. Лицо Хельмера — Юдина не озаряется в последнее мгновение спектакля «лучом надежды». Всей трактовкой характера Хельмера постановщик снимает драматизм финала и тем самым принижает истинный смысл принятого Норой решения. Все дело в том, что и надежду и ее утрату человеком можно воспринять только в том случае, если сам человек хочет надеяться, если с этой надеждой {207} действительно связывается его судьба. А Хельмер из горьковского спектакля проживает все три акта драмы и ее финал так, что можно не сомневаться в том, что никакой внутренней потребности надеяться на возвращение Норы у него нет.

Он не только не способен был понять свою жену и оценить ее самоотверженность, но и не сумел даже самую утрату свою пережить по-человечески. Последние свои слова в спектакле — «Но чудо из чудес?!» — он произносит гримасничая и кривляясь, явно желая показать, что случившееся совершенно не тронуло его сердца и уж, во всяком случае, ничуть не вразумило его. Этот последний, заключающий спектакль штрих, это последнее усилие, предпринятое для окончательной дискредитации Хельмера, отражают не только всю вульгарную прямолинейность режиссерского замысла, но и всю бесплодность попыток театра идейно «улучшить» Ибсена и предостеречь зрителей от какой-либо снисходительности по отношению к Хельмеру. Предостережение это оказалось столь назойливым, что превратилось в явное искажение.

… Иной раз режиссеры жалуются: их обвиняют в серости и театральной бескровности поставленных ими спектаклей, упрекают в том, что они слишком легко отказываются от своих профессиональных прав, а стоит им проявить маломальскую самостоятельность и активность, как на них сыплется град упреков в формализме, в искажении классиков, в оттеснении актеров и еще бог знает в чем. Эти жалобы имеют под собой известную почву.

Режиссерам в иных случаях так упорно вбивали в голову, что они не имеют права показываться, а должны только предполагаться, что они стали испытывать немалое, хоть и не совсем здоровое удовлетворение от ощущения своего отсутствия на сцене. В результате, они даже не прочь стали порисоваться своей способностью ничего не делать в спектаклях и, потирая руки, злорадно поглядывая на уныло путающихся друг у друга в ногах актеров, повторять: «Никакого вмешательства в актерские дела! Ничего лишнего! Никаких признаков режиссерской инициативы!»

У нас действительно была утеряна грань между естественным стремлением режиссера быть режиссером, то есть строить спектакль, осуществлять собственный замысел, подчинять этому замыслу исполнителей, и нескромными, навязчивыми режиссерскими домыслами, суетным стремлением постановщиков демонстрировать собственную изобретательность, вычитывать в пьесах то, что в них и не ночевало, исправлять классиков. На самом деле эта грань существует, и она вполне определенна. {208} Она проходит там, где кончается глубокий и убежденный истолкователь авторского замысла, озабоченный превращением его в замысел сценический, и где начинается изобретатель и выдумщик, рассматривающий пьесы как предлог для демонстрации разного рода режиссерских аттракционов. Она проходит как раз там, где кончается собственно театральное искусство и начинаются иллюзии, кинематограф, цирк, призываемые на помощь якобы дряхлеющему и теряющему силы театру. Сколько уже раз приходилось нам видеть спектакли, нашпигованные кинематографическими и цирковыми интермедиями, световыми и звуковыми иллюзионами, целым каскадом приемов, весьма далеких от драматического искусства.

Все это само по себе очень, возможно, интересно, но к режиссуре никакого отношения не имеет. Вряд ли серьезные читатели сочли бы заслугой автора, что в книгу его вклеены граммофонные пластинки. Эта милая любезность вызвала бы, скорее всего, законное раздражение читателей, увлеченных книгой. Что же касается до режиссеров, то им, по явному недоразумению, часто ставятся в заслугу как раз такие сюрпризы. Многие из них до сей поры считают, что придумывать — их первейшая обязанность, что труд их оправдан только в том случае, если в поставленных ими спектаклях обнаруживается что-либо такое, чего зрители никак не ожидали — это относится и к форме спектаклей, и к их содержанию, к изобретательству не только внешнему, но, как мы видели, и внутреннему.

Но именно такая режиссерская активность сводит профессию режиссера на нет. Как говорится, парадоксально, но факт. Тем более, что одна крайность немедленно порождает другую. Рядом с режиссерами, о которых только что шла речь, ключевые позиции в драматических театрах завоевывают и режиссеры иного толка, искренне убежденные в том, что они верно служат благородной идее гегемонии актера. Исходя из этого, как уже было сказано, они считают первейшим своим долгом и священной обязанностью вообще не показываться зрителям на глаза, никому из исполнителей ничего не навязывать и, соответственно, ни от кого и ничего не добиваться. Они вполне искренне поверили, что миссия режиссера в том и состоит, чтобы никто не подозревал его участия в работе над спектаклем.

Практически такое понимание роли режиссера в театре, как «человека-невидимки», привело к тому, что на больших и малых наших сценах чаще всего стали показываться спектакли без сценического начала и без сценического конца, бесформенные и бестолковые, так называемые «актерские спектакли», {209} в которых, кстати говоря, и сами актеры чувствуют себя отвратительно. Когда о таких спектаклях, вообще лишенных режиссерской мысли, фантазии и энергии, но поставленных известными мастерами режиссуры, нечего бывает сказать, в ход пускается плоская и унылая, как похвала классной дамы, формула: «режиссер проделал большую работу с актерами». В подавляющем большинстве случаев это означает, что спектакль поставлен плохо, что режиссер не воспользовался данными ему правами и что говорить об этом вслух не стоит — лучше похвалить его за полное отсутствие, нежели выругать за чрезмерное присутствие.

Между тем наш театр знает бесчисленные примеры той высокой режиссерской страстности и внутренней активности, благодаря которым мысль, понимание и убеждение режиссера обретали поразительную пластическую силу в работе актера. Вспоминаю, как восторженно принималась зрителями в поставленном Л. М. Леонидовым на сцене МХАТа «Достигаеве» сцена прозрения Таисии. Потрясенная и взбунтовавшаяся Таисия срывает озорным девчоночьим движением клобук, волосы ее разбегаются по плечам, она торопится высказать все свое возмущение и стремительно носится взад-вперед по внутрикомнатной лесенке, не бегает, а прыгает со ступеньки на ступеньку, прыжки ее становятся все стремительнее, и она кажется белкой в колесе, уже не способной остановиться. Как будто внезапно очнулась эта долго молчавшая, а теперь разгадавшая свою лживую игуменью девчонка и в лихорадочной спешке выпаливает слово за словом, судорожно, отчаянно, безнадежно: «Ну бей! Не боюсь! Бей!» Закрутивший Таисию вихрь внезапно открывшейся ей правды не дает ей прийти в себя, и уже не подвластны ей вырывающиеся из самого сердца слова: «Старая собака! Волчиха! Волчиха… Волчих‑а…»

В этом режиссерски блистательном эпизоде получила свое законченное и полное выражение мысль режиссера — не драматурга и не педагога, а именно режиссера, художника, думающего театром, мыслящего актерскими образами. Леонидов не только не отступил в этой сцене от Горького, но, наоборот, безоговорочно подчинился ему, и в этом подчинении обрело свою свободу его режиссерское воображение. В таком подчинении, вероятно, и заключается истинное мастерство и подлинная зрелость режиссера — распознавать людей, людей-персонажей и людей-актеров, настолько, чтобы внутренняя их жизнь, скрытые их переживания, и затаенные их побуждения, вырываясь наружу, рождали кипящее, живое, напряженное сценическое действие.

{210} Иные режиссеры ищут свою творческую свободу не там, где ее следует искать. Они гонятся за мнимой, иллюзорной и чаще всего бесплодной вольностью истолкования, обуславливая эту вольность правом не считаться с авторами и не верить им. Выше было сказано, что в нашем режиссерском искусстве утвердились две крайности — так называемая режиссерская «автаркия» и откровенное режиссерское самоотречение. Но если присмотреться внимательно к каждой из этих тенденций развития нашего режиссерского искусства, нетрудно заметить, что по сути своей они чрезвычайно близки друг к другу. Обе они отражают сложившееся в нашем театральном обиходе неверное понимание самой сущности режиссерского творчества как творчества, глубоко и неразрывно связанного с постижением человеческих характеров, проникновением в самые труднодоступные недра человеческих отношений.

Режиссер не становится более активным от того, что создает сколько-нибудь сложный или неожиданный антураж сценического действия или иллюстрирует это действие всякого рода вспомогательными приемами. Его действительная активность начинается с распознавания реальной жизни, которой живут герои пьесы. Реальная жизнь Хельмера или Паратова не исчерпывается их внешним поведением и произносимыми ими словами. Она возникла в пьесах Ибсена и Островского не в тот момент, когда поднялся занавес, а много раньше, в сложном сплетении индивидуального человеческого опыта и обуславливающих этот опыт социальных закономерностей, в столкновении характеров и обстоятельств, желаемого и сущего, кажущегося и реального. Во всем этом режиссер и должен черпать новые и яркие сценические доводы правоты или неправоты героев спектакля, доказательства их жизненной и художественной достоверности. Как только он отступает от этого правила и доводы свои начинает черпать в своих общих представлениях, сложившихся в его воображении независимо от данного, конкретного случая, он оказывается вынужденным прибегать к домыслам и всякого рода необязательным догадкам. Иные режиссеры склонны предполагать, что твердая идейная позиция оправдывает предвзятость суждений. Это глубокое заблуждение! Именно идейная позиция обязывает режиссера к объективности в подходе к фактам, к всестороннему их рассмотрению и широте их понимания. Что же касается до любой предвзятости и предрешенности выводов, то они неизменно приводят к подчинению этим выводам всего хода художественного исследования характеров и обстоятельств и, следовательно, к самым искусственным художественным построениям.

{211} Огрубляя Хельмера или превращая Паратова в очевидное ничтожество, иные режиссеры исходят из той ложной предпосылки, будто художественная объективность в изображении персонажей, требующих строгого критического осмысления, непременно обернется их защитой. Между тем именно объективное и всестороннее их изучение способно принести наиболее неопровержимые доказательства их вины. Гораздо страшнее, к примеру, психологически точно обрисованный Хельмер Берсенева, нежели разоблачаемый внешними средствами Хельмер Юдина. В первом случае Хельмер раскрыт и объяснен, а во втором представлен в том виде, в каком, в меру своего разумения, может вообразить его любой зритель, способный к логическому мышлению. От Хельмера — Берсенева Нора уходит с болью и тоской, проявляя при этом высокую человеческую решимость, утверждая своим уходом силу, мужество и достоинство человека, не желающего жить по законам бутафорской буржуазной морали, а Хельмера — Юдина она покидает с облегчением, исправляя допущенную ею более или менее случайную оплошность.

Искусство режиссера не меньше, а больше, чем любое другое искусство, требует непрерывно обновляемого знания жизни, Я говорю — непрерывно обновляемого, потому что не может быть устойчивого и раз и навсегда накопленного знания жизни. Знать только то, что была вчера — все равно, что не знать ничего. Наука жизни тем и трудна, что ее нельзя выучить наизусть. Знать — означает жить, видеть, слышать, замечать, и именно в этом великолепный пример подал всей нашей режиссуре Станиславский. О его отрешенности от жизни нередко рассказываются небылицы, о его сосредоточенности на внутренних творческих проблемах актерского искусства упоминают всякий раз, когда хотят подчеркнуть его уход от житейских мелочей. Но попробуйте, однако, перечитать его экспозицию «Чайки», да что там «Чайки» — любое его рассуждение о природе того или иного человеческого характера, и вы убедитесь в том, что все многообразие жизни с самыми маленькими и мелкими ее приметами, все человеческие навыки, привычки, прихоти неизменно попадали в поле его зрения и служили в его режиссерском и актерском творчестве решению самых общих и всеобъемлющих художественных задач. «Духовный реализм», к которому всегда стремился Станиславский, достигался в его творчестве не подменой низких и частных побуждений побуждениями возвышенными, а в поисках единства тех и других. Ему нужно было, чтобы «сверхсознательное» непременно выходило «из своих тайников», и, добиваясь этого, он понял, что «малейшее {212} насилие над природой — и сверхсознательное прячется в недра души, спасаясь от грубой мышечной анархии» («Моя жизнь в искусстве»).

«Грубая мышечная анархия» стала его главным врагом в искусстве, и притом не только в прямом, очень важном для него физиологическом понимании этих слов, но и в смысле эстетическом, не менее важном. Одной из важнейших предпосылок его актерского, а в конце концов и режиссерского творчества, стала мысль о том, что жизнь, закономерности которой не постигнуты до конца, мертвеет в искусстве и фактически перестает быть жизнью. Что толку в ее видимой подлинности, если неизвестен, не распознан механизм, приводящий ее в движение, обуславливающий совершающиеся в ней изменения. Какой смысл в ее сходстве с подлинной жизнью, если сама подлинная жизнь в каждое новое мгновение уже не та, какой художник запечатлел ее. И, в свою очередь, если самый механизм движения распознан, то тем самым в немалой степени предугаданы и неминуемые последствия этого движения.

Если в пору создания Художественного театра и его творческого формирования Станиславский еще поддавался соблазну иллюстрирования сценического действия найденными им в собственной памяти жизненными подробностями, то в более поздние времена его главной творческой задачей стало утверждение на театральных подмостках неразделимости внутреннего и внешнего, большого и малого в человеческих побуждениях, едва заметного или вовсе не воспринимаемого невооруженным глазом и сразу же встающего перед нами во весь свой действительный рост. Именно поэтому Станиславский раньше и лучше других понял, что в театре не может быть объяснений жизни, которые не являются самой жизнью, не может быть фона, на котором якобы идет человеческая жизнь, что интерьеры и экстерьеры и любой сценический антураж до конца оправдывают себя только тогда, когда перестают быть обрамлением действия, а становятся в той или иной степени самим действием.

Это, конечно, не нужно понимать слишком буквально и прямолинейно. Действием и жизненной сутью в театре могут стать не только условные станки и реальная мебель, которыми в немалой степени предопределяются мизансцены и физическое поведение персонажей. Ими может стать и живопись, и графический рисунок, если только они внутренне сопряжены с миром, в котором живут действующие лица, если создают атмосферу, в которой лучше всего могут быть поняты их поведение, их {213} поступки, их связи с окружающими. Между обстановкой, будь она вполне реальной или вполне условной, и душевным миром персонажей должна быть связь столь же прочная, как между жестом и невысказанной вслух мыслью, как между человеческим желанием и человеческим поступком.

Эта связь может быть найдена только в логике и в пределах самого драматического действия, в природе и внутренней жизни характеров. Известно, как свободно, произвольно и вместе с тем глубоко фантазировал Мейерхольд, работая над классиками, известно также, что он, несмотря на всю глубину своего личного, индивидуального проникновения в образный мир классиков, оказывался во многих случаях в прямом конфликте с ними. Но известно вместе с тем и другое. Даже в неосуществленных им замыслах, в его экспозициях «Гамлета» и «Бориса Годунова» концепция мира, главная коллизия извлекалась из недр самих произведений, а не черпалась в литературоведческих изысканиях и исторических материалах. Гамлет, который, по мысли Мейерхольда, встречал на берегу моря своего закованного в латы и дрожащего от холода отца и закутывал его в свой черный плащ, оставаясь при этом в таких же латах, в какие облачен старый король, был пластическим образом, шекспировским по духу и по смыслу своему. Ибо то обстоятельство, что старый король, укутанный в черный плащ, становился похожим на сына, а сын, сбросивший с себя этот плащ, оказывался двойником отца, превращало в некую видимую реальность шекспировскую мысль о духовном родстве Гамлета-короля и принца Гамлета, мысль, помогающую понять величие и трагизм нравственного подвига датского принца.

Работу над «Борисом Годуновым» в Театре им. Вахтангова Мейерхольд не довел до конца, неосуществленным остался также его замысел постановки пушкинской трагедии, которую он предполагал поставить у себя в театре после завершения его реконструкции. На площадке, выдвинутой чуть ли не в самый центр зрительного зала, трагедия должна была быть разыграна как некое «бесовское действие», в котором «главная персона» должна была появляться в причудливом окружении изуверов-юродивых, гадалок, нищих, как бы персонифицирующих душевные терзания, испытываемые Борисом. Независимо от того, удалось бы Мейерхольду оправдать свое намерение или нет, можно не сомневаться в том, что оно возникло не из некоего умозрительного логического расчета, а в процессе образного, именно образного осмысления режиссером пушкинского творения, из стремления режиссера сблизиться с самим творением, а не лежащим за ним историческим материалом. Опыт {214} показывает, что обращение к «историческому материалу» через голову поэта ни к чему хорошему никогда не приводило.

Осуществленная несколько лет назад Б. М. Сушкевичем постановка «Бориса Годунова», работа, во многих отношениях уникальная по своей серьезности и своему масштабу, в этом смысле весьма поучительна. Углубившись в исторические изыскания и добиваясь подмены пушкинской исторической концепции своей собственной, почерпнутой из современных исследований, режиссер оказался вынужденным разрушать и поэтическое строение трагедии, идти в разрез с пушкинскими поэтическими симпатиями и антипатиями, а иногда и просто менять прямой смысл пушкинских стихов. Декларируя как первейшую свою задачу приведение исторического содержания трагедии в наивозможно более полное соответствие с данными современной исторической науки, режиссер, независимо от своей воли, встал на путь фальсификации Пушкина. Как ни странно, но такая позиция перекликалась с позицией Н. Акимова, который, опубликовав несколько позже свою экспозицию «Гамлета», поставил к ней остроумные, но едва ли рассчитанные на буквальное их понимание слова Бен-Джонсона: «Нет ничего нелепее, как делать из писателя диктатора. Аристотель и другие имеют свои заслуги, но если мы можем прийти к более правильным выводам, — к чему нам завидовать?»

Общие положения своей экспозиции «Бориса Годунова» Сушкевич неоднократно публиковал, совершенная им ревизия текста, структуры и характеров пушкинской трагедии обосновывались ссылками на самые крупные научные авторитеты, включаемые им в спектакль черновые варианты, отвергнутые самим Пушкиным, подвергались тщательному текстологическому анализу, и если бы речь шла об исторической лекции, все это должно было произвести довольно внушительное впечатление. Но речь шла о рождающемся произведении театра, да еще о произведении, связанном с именем Пушкина, и доводы режиссера плохо сочетались с ним. Научно-исторические воззрения М. Н. Покровского, сконструированные постановщиком социологические параллели и схемы — все это не столько приближало будущий спектакль к Пушкину, сколько со всей очевидностью отдаляло от него.

Создавая свою трагедию, Пушкин исходил из «презумпции виновности» Бориса в убийстве Димитрия, и, независимо от того, убивал ли реальный Годунов реального царевича, преступление это стало психологической реальностью, с которой приходится считаться. Но, как известно, М. Н. Покровский эту версию отвергает. «Царь Федор, “иже от поста просиявший”, {215} был не стар, — пишет историк, — и мог иметь детей: год спустя у него родилась дочь, царевна Федосья, умершая в 1594 году. При детях этих, родных племянниках Годунова, его положение регента оставалось бы, по всей вероятности, столь же прочным, как при их отце. Было бы чрезвычайно странно, если бы в таком положении человек стал себя “усиливать” при помощи преступлений, крайне неловко совершенных и как будто нарочно придуманных, чтобы скомпрометировать репутацию Бориса Федоровича».

Доводы эти, сами по себе вполне убедительные, оказали непосредственное влияние на режиссерскую экспозицию. При этом была допущена простейшая аберрация, сказанное об историческом Годунове оказалось переадресованным литературному, тоже реальному, но реальному художественно, Борису. При этом сразу же находятся доказательства тому, что и сам Пушкин не слишком винил царя. «Линии Бориса, — писал Сушкевич, — как преступного, караемого царя отдана одна сцена — его монолог, единственный монолог во всей пьесе, где он развертывает мотив злодея, мучимого угрызеньями совести». Забывается, однако, объяснение Бориса с Шуйским, в котором этот мотив звучит достаточно отчетливо, игнорируется предсмертное признанье Бориса («и душу мне некогда очистить покаяньем»), никакого значения не придается рассказу патриарха («В тот самый год, когда тебя господь благословил на царскую державу, — в вечерний час ко мне пришел однажды простой пастух, и чудную он мне поведал тайну»).

Однако дело не только в этом. Покровский приписывает Годунову сомнения «довольно странные», по его выражению, и терзавшие Бориса, с его точки зрения, гораздо больше, чем угрызения совести, которые ему не из-за чего было испытывать. «Есть основания думать, — пишет Покровский, — что Борис сомневался: действительно ли Димитрий умер?» И далее: «В действительной истории фигура Димитрия все время чувствовалась за кулисами, и Годунов нервно ждал, когда же она, наконец, выступит. В этом смысле ему, может быть, действительно мерещился покойный царевич, но только не в образе “кровавого мальчика”, а, скорее всего, во главе польско-литовской рати, — в том именно виде, в каком он появился на Руси накануне смерти Бориса». Полемизируя с Карамзиным, а стало быть, и с Пушкиным, Покровский невольно, но прямо наталкивает Сушкевича на необходимость внести в трагедию существенные и принципиальные по смыслу коррективы.

Внешне вполне основательны мотивы, которыми Сушкевич при этом руководствуется. Справедливо характеризуя главную {216} тему трагедии, как тему политическую, тему «полной изоляции верховной власти», подчеркивая, что «текст роли Самозванца в два, два с половиной раза больше текста Бориса», Сушкевич указывает на отсутствие исторически точной версии происхождения Самозванца и с сокрушением соглашается «принять версию Пушкина». Версии Пушкина, вообще говоря, принимались им крайне неохотно и только там, где перешагнуть через них было вообще невозможно. Исходная позиция режиссера сводилась к тому, что «действие трагедии довольно ясно развивается на столкновении двух классовых течений, класса уходящего и борющегося за свои ущемляемые права и другого — так называемых “боярских детей”, тех, кто впоследствии будет называться “служилым дворянством”. Историческая трагедия Бориса состояла в том, что он, как представитель новых людей и нового класса, терял свою социальную опору. Это трагедия человека, на целую голову стоящего выше современности, человека, стремления которого направлены к тому, чтобы двигать страну вперед, в то время, когда она тащится изо всех сил назад».

Определив столь радикально и решительно тему трагедии, Сушкевич уже не мог, разумеется, не вступить в прямой конфликт с Пушкиным. Сделав в этом направлении первый шаг, режиссер был вынужден сделать и второй — пойти на разрушение пушкинской внутренней структуры трагедии, которое должно было, между прочим, отодвинуть на второй план, приглушить мотив запятнанной совести Бориса. Сцены в спектакле, поставленном Сушкевичем, следовали в таком порядке: первой картиной становилась сцена на Красной площади (у Пушкина вторая) — «Неумолим! Он от себя прогнал святителей, бояр и патриарха». Сцена «Кремлевских палат», где происходит знаменательный разговор Шуйского с Воротынским («Наряжены мы вместе город ведать»), оказывалась второй, и от этого решительно менялось экспозиционное направление последующего развития трагедии.

Вслед за сценой в келье Чудова монастыря вместо великолепного по своей психологической неожиданности объяснения патриарха с игуменом («И он убежал, отец игумен?») шла сцена в кабаке («Кружало»), в которой Чернец, по замыслу Сушкевича — подосланный боярами провокатор (под его черной рясой мелькнули в конце сцены боярские шаровары), подсказывает Григорию мысль сделаться царем — «Ты царевичу ровесник… Если ты хитер и тверд… Понимаешь?..» Включение этой сцены в спектакль должно было объяснить классовую подоплеку заговора против Годунова, но нетрудно понять, до какой {217} степени наивно, прямолинейно, а в известном смысле и надуманно было это объяснение. Сам Пушкин решительно изъял эту сцену из трагедии и, надо полагать, не только по причине, на которую указывают некоторые пушкинисты (Д. П. Якубович, например). Дело в том, что написана она восьмистопным хореем и тем самым ритмически выбивается из трагедии, для которой поэт избрал пятистопный ямб. Эта причина достаточно серьезна, но не менее серьезным поводом для ее изъятия мог послужить и предлагаемый ею упрощенный сюжетный ход.

Можно не останавливаться на многих других перестановках, сделанных Сушкевичем; необходимо только отметить, что из спектакля была исключена сцена «В Севске». Основанием для этого послужило, видимо, то обстоятельство, что характеристика, даваемая в этой сцене Борису пленным Рожновым, не вполне соответствовала исторической концепции режиссера. «Что день, то казнь, — рассказывает Рожнов Самозванцу, — тюрьмы битком набиты. На площади, где человека три сойдутся, — глядь — лазутчик уж и вьется, а государь досужною порой доносчиков допрашивает сам». По первоначальному плану режиссера, финальное безмолвие народа должно было сопровождаться медленным движением по небосклону огромных вороньих стай. Воронье, плывущее над притихшей Москвой, должно было выглядеть неким зловещим символом надвигающейся на государство грозы — польско-литовской интервенции.

Пушкинское общее определение «народ», естественно, требовало от постановщика точной сценической конкретизации. Характерно, в этом смысле, что в сцене «Площадь перед собором», в подзаголовке которой у Пушкина стоит — «народ», как свидетельствует монтажный лист спектакля, в толпе действовали «нищие», «женщины», «стрельцы», охраняющие Бориса, и бояре. Во всех других сценах вообще отсутствуют крестьяне, коль скоро они как классовая сила вообще не принимались режиссером в расчет. Между тем, начиная со смутного времени, московские троны качались в значительной мере под действием активного недовольства крестьян, а не только из-за борьбы боярства с «феодальной мелкотой», мелкопоместным дворянством.

Если Пушкин пишет о Пимене, что в этом образе стремился запечатлеть «совершенное отсутствие суетности пристрастия», то Сушкевич, наоборот, подчеркивает, что, «несмотря на внешне объективный характер своих речений, Пимен дан Пушкиным как яркая и политически страстная фигура человека, отношение {218} которого к Борису проникнуто глубокой ненавистью. Чувствуется и должно чувствоваться, что это страшный враг, который готовит тяжелый удар по своему противнику». Реализовать эту задачу в спектакле режиссеру не удалось, ей воспротивились и поэтический строй монолога Пимена, и весь характер летописца, уже отрешенного от бушующих за стенами монастыря политических страстей, так же, впрочем, как не сумел исполнитель роли Юродивого Александр Борисов сыграть его, согласно требованию режиссера, как лазутчика, подосланного в народ самим Борисом.

Совершенно очевидно, что во всем этом обнаруживалось раздраженное недоверие режиссера к тексту трагедии, к прямым указаниям поэта и в том числе к ремаркам. Игнорирование ремарок вызвало в свое время серьезные и в общем основательные нарекания пушкинистов. Дело тут, конечно, не в буквализме. Можно допустить и отход постановщика от авторских ремарок — сам по себе этот факт ничего не означает. Но если подобное пренебрежение ремарками носит принципиальный и последовательный характер, оно становится бедствием. Можно понять пушкиниста Якубовича, ссылавшегося на то, что «режиссер как бы нарочно игнорировал пушкинские ремарки. Если Пушкин говорит, что Ксения под покрывалом, то в спектакле она без покрывала. Если у Пушкина умирающего Бориса Годунова выносят на стуле, то в спектакле Борис, истекающий кровью, всю сцену проводит стоя». В. Гиппиус приводит еще один разительный пример: у Пушкина Мнишек замечает: «Мы, старики, уж больше не танцуем», в спектакле же он, как нарочно, и танцует, и прикладывается к ручкам дам, и т. п.

Впрочем, сомнительными были и многие другие сценические детали, найденные режиссером. Свой центральный монолог «Достиг я высшей власти» Борис проводил на лестнице, держа в руках подсвечник с зажженной свечой, в последней сцене он появлялся с полотенцем на шее и в самом поведении его во время прощания с сыном подчеркивались натуральные симптомы наступившего кровоизлияния. Примеры подобного рода можно было бы, разумеется, продолжить, и, независимо от частных мотивов каждого из режиссерских отступлений от пушкинского текста, все они свидетельствовали о нежелании постановщика следовать за поэтической мыслью Пушкина, исходить из образного содержания трагедии. Снова и снова сталкиваемся мы в данном случае с непониманием того непреложного факта, что образ в художественном произведении, а не стоящие за образом жизненные (или исторические) факты, и есть та реальность, которая должна быть воплощена на сцене.

{219} Школярская «работа над материалом», черпаемым за пределами пьесы и направляемая слишком общей и прямолинейной социально-исторической концепцией, очень часто смыкается с эстетическим невежеством. Она отучает режиссеров мыслить образно и, во всяком случае, обогащать собственное образное мышление, пользуясь самым надежным источником — той художественной реальностью, какой является произведение, созданное драматургом. Уход от этой реальности, обращение к побочным источникам, даже тогда, когда оно совершается из лучших побуждений, во имя более широкого и всеобъемлющего изображения жизни, непременно становится уходом в сторону от действительной сверхзадачи. Жертвой умозрительной концепционности оказался, в сущности говоря, и такой опытный и глубокий художник театра, как Сушкевич, когда поступился Пушкиным в интересах приглянувшейся ему социологической схемы.

Режиссеры должны помнить, что опасность такой концепционности не исчезает и тогда, когда внешняя логика изобретаемых ими сценических аргументов как будто бы соответствует замыслам драматургов. Представим себе режиссера, который вознамерился бы как можно более зримо выразить смысл «Свадьбы Кречинского» и с этой целью сочинил пролог, в котором Кречинский, сидя за карточным столом, на глазах у зрителей «передергивает» и заставляет партнеров шарахаться от него в сторону, и эпилог, в котором он же, после своего знаменитого «Сорвалось!», кейфует в весьма респектабельном виде за ресторанным столиком, в обществе сияющих орденами и лентами сановников. Или подумаем о другом режиссере, который задумал бы в своей постановке «Живого трупа» новую, отсутствующую у Толстого сцену. Покинувший Петербург Протасов одиночествует в бедно обставленной комнате, и ему вручают письмо, из которого он с мукой душевной извлекает присланные ему Лизой деньги.

По внешней логике это режиссерское сочинительство не столь нелепо, как предпринимавшиеся некоторыми режиссерами попытки доказать на сцене порочную связь Раневской со своим лакеем Яшей или изображение Треплева щеголем с накрашенными губами и в женственно разметавшихся кудрях — ведь декадент же? Кречинский у Сухово-Кобылина действительно шулер и у Толстого в самом деле упоминаются какие-то деньги, которые Протасов якобы получал в своем добровольном изгнании: «Ну‑с, а почему, позвольте узнать, — спрашивает Лизу следователь, — от вас ежемесячно была посылка денег в Саратов, в тот самый город, в котором проживал ваш {220} муж?» Но у художественной реальности, скажем еще раз, есть свои признаки, весьма существенно отличающие ее от реальности житейской. В жизни не может быть такого положения, при котором выяснение истины необязательно, в художественном произведении могут возникнуть обстоятельства, объяснения которых только предполагаются и при воссоздании которых излишняя доскональность не углубляет, а оголяет авторскую мысль. Бесцеремонное обнажение причинных связей и зависимостей, скрытых в глубинах самого драматического действия, лобовое объяснение того, что сами драматурги не пожелали объяснять или касаться, неизбежно ведет к разрушению художественного образа и в конце концов убивает выдвигаемые драматургами художественные идеи.

Можно было бы, разумеется, привести многие разительные примеры дешевого режиссерского сочинительства, нередко напоминающего комментарии, которыми слишком старательные рассказчики сопровождают, на всякий случай, рассказываемый ими анекдот. Комментарии эти звучат, вероятно, тем нелепее и глупее, чем остроумнее сам анекдот. Среди многих грехов нашей режиссуры, самый, вероятно, тяжкий — многозначительное, а нередко и пошлое комментаторство, привычка объяснять то, что имеет смысл лишь тогда, когда не требует объяснений. Какой бы это был скандал для искусства, если бы зрителям, пришедшим на «Горе от ума» и «Ревизора», «Бориса Годунова» и «Чайку», в обязательном порядке вручались бы, вместо программ и биноклей, объяснительные брошюры, изобличающие крепостническую жестокость Фамусова, лихоимство Городничего, декадентство Треплева и антинародный характер отрепьевской авантюры. К счастью, подобные брошюры вручаются пока что в порядке необязательном, но зато их успешно заменяют режиссерские комментарии, находящие себе пристанище внутри самих спектаклей. Комментарии эти вызывают оскомину у одних, недоумение у других и полнейшую растерянность у третьих. Ибо, если живой Гоголь или живой Чехов ни в чем не убедили зрителей, им уже не помогут никакие комментарии.

Истинный режиссер, художник, сфера творчества которого театр, является создателем образа спектакля, автором его художественной идеи. Если режиссерский образ и режиссерская идея как бы извлечены из драматургического произведения, воображение и фантазия режиссера оказываются состоятельными даже в самых сильных и свободных своих проявлениях. Образ спектакля создается в процессе постижения режиссером жизненного материала в том его виде, в каком он, этот жизненный материал, художественно преображен автором. Он оказывается, {221} иначе говоря, живым образом только тогда, когда режиссер настолько глубоко проник в самую суть человеческих характеров, жизненных связей и конфликтов, что рисуемая драматургом картина становится для него бесспорной во всей многогранной своей сущности — не только бесспорной, но и обязательной. В этом случае к внутренним доводам и аргументам драматурга естественно присоединяются доводы и аргументы, почерпнутые постановщиком из собственного жизненного опыта, ассоциации и параллели, подсказанные ему непосредственно самой жизнью. Если же между ходом мысли режиссера и художественной логикой драматургического произведения нет внутреннего родства и органического единства, возникает то, что можно было бы назвать, пользуясь медицинским термином, несовместимостью. Признаки такой несовместимости как раз обнаружились в работе Сушкевича над «Борисом Годуновым», Брилля — над ибсеновской «Норой».

Ведь в самом деле, до появления режиссера пьеса, актеры и даже сценическая площадка, которую предстоит превратить в мир, рожденный воображением автора, существуют только порознь. Они еще никак не связаны, не объединены друг с другом. По нашим современным понятиям можно представить себе отдельных актеров в отдельных ролях пьесы, можно при известной фантазии вообразить, как будет выглядеть на сцене та или иная из картин пьесы, но из всех этих слагаемых спектакля еще не получится. Спектакль начнет вырисовываться только после того, как благодаря режиссеру явится на свет его неповторимая пластическая сущность, после того, как будет найдено единство мысли драматургического произведения и сценического языка, на котором она выражена, наконец, тогда только, когда в ритме сценического действия, в найденном авторами спектакля колорите, в характере и совокупности используемых режиссером эмоциональных усилений проступит образ спектакля. Скажем сразу — образ этот не был бы, конечно, образом, если бы его легко было передать при помощи прямых и рядом лежащих словесных формулировок.

Отбросим практически более чем вероятные случаи, когда пьеса выбирается режиссером, что называется, по необходимости, когда она просто плоха и ее главное назначение состоит в том, чтобы закрыть очередную пробоину в репертуаре. При любых творчески естественных обстоятельствах она не может привести в движение образную мысль режиссера, его фантазию и его память. Но вовсе не следует думать, что возникающий в режиссерском сознании образ будущего спектакля может быть сразу же расшифрован и превращен в программу {222} постановочной работы. Бывает и так, что от образа, возникшего в воображении режиссера, еще очень далеко до конкретных сценических решений, и находятся эти решения отнюдь не сразу. Приведу только один пример, связанный с уже фигурировавшей выше «Норой», и об одной из упрощенно-социологических трактовок которой уже шла речь.

Когда-то В. Н. Соловьев рассказывал своим ученикам, будущим режиссерам, о том, что каждый раз, когда он перечитывает пьесу Ибсена, перед его мысленным взором возникает пустынная ночная улица с чуть покосившимся тусклым фонарем, улица, на которой холодно, ветрено и одиноко. Это та самая улица, на которую выскочила — не вышла, даже не выбежала, а именно выскочила из своего уютного, обжитого дома, после разрыва с Хельмером, прозревшая и наконец-то нашедшая себя Нора. Можно даже не объяснять, что пронизывающий холод, и ночная мгла, и уличное безлюдье стали в воображении режиссера символом, мерой и свидетельством мужества маленькой хрупкой женщины, начинающей в этом жестоком мире новую жизнь. В доме, который она покинула, полно света и беззаботно потрескивают дрова в камине, и она как будто не одна в нем, и все-таки она захлопывает за собой дверь и, если не случится «чуда из чудес», захлопывает навсегда.

Конечно, зрительная ассоциация, возникшая в воображении В. Н. Соловьева, сама по себе еще ничего не объясняет и, больше того, ничего не предопределяет. Из этой ассоциации могло бы родиться и верное и неверное решение пьесы, углубляющее Ибсена или, наоборот, упрощающее и мелодраматизирующее его замысел. Возможно также, что в спектакле, задуманном Соловьевым (учебную «Нору» он действительно поставил, но, по его собственным словам, связанный педагогическими задачами этой работы, замысла своего до конца не осуществил), ночная улица вовсе отсутствовала бы или мелькнула бы только на очень короткое мгновение. Все это вполне допустимо. В любом, вероятно, случае связь между первоначально возникшей у режиссера ассоциацией и конкретным режиссерским решением была бы не буквальной и не прямой. Но и при этих условиях все равно можно не сомневаться в том, что улица, которую увидел режиссер, вошла бы во внутреннюю атмосферу спектакля и в опосредствованной форме оказала бы воздействие на трактовку пьесы.

И прежде всего потому, что сама она возникла не случайно, сама явилась результатом сложной совместной работы фантазии режиссера и его анализирующей мысли, плодом впечатления и понимания одновременно. Режиссер увидел ночную улицу {223} потому, что уже определил свое отношение к судьбе Норы, принятому ею решению не умозрительно, а образно. Можно во всяком случае, представить себе, что, отправляясь от туманных и печальных очертаний этой улицы, он должен был во что бы то ни стало не только подчеркнуть внешнюю устроенность и благополучность в доме Хельмера, но и непременно показать ту лживую сноровку, с которой Хельмер создает в своей жизни видимость тепла и близости, иллюзию понимания и сердечности, постоянства и нравственной незыблемости этой жизни. Именно в такой обстановке особенно ярко вспыхнул бы и возвысился нравственный подвиг Норы, женщины, оказавшейся сильнее собственной судьбы.

Так из более или менее отвлеченной зрительной ассоциации могла бы вырасти социальная концепция, смысл которой сводился бы к ибсеновской, именно ибсеновской мысли о том, что буржуазное общество покупает человеческие души и покупает не задешево, парализуя их иллюзорными, но притягательными нравственными удобствами, обволакивая их твердостью и респектабельностью своих жизненных устоев. Ибсен писал однажды своему другу Бьернстьерне Бьернсону, что «на всю жизнь отдалился от своих родителей, от всех родных, так как не мог примириться с отношениями, в силу которых понимаешь друг друга лишь наполовину». Двойственность, половинчатость, неполнота отношений в обществе, с которым сталкивался Ибсен, были социальным, а не каким-либо иным явлением. Они были предрешены половинчатостью, двойственностью и, в конечном счете, лживостью буржуазного нравственного идеала. Об этом написана «Нора».

Соловьев пришел к ибсеновской мысли через поэтизацию трудности и бесповоротности принятого решения, через образ улицы, на которой так страшно было оказаться Норе в холодную северную ночь. Не отвлеченно выраженная философская или литературно-историческая концепция и не самое безукоризненное по своей логике социологическое построение, а именно образ будущего спектакля способен стать реальной исходной позицией работы режиссера с художником, композитором, исполнительским коллективом. Вовсе не нужно понимать это в том смысле, что режиссеру, дескать, не следует изучать материалы, связанные с эпохой, знакомиться с литературной и сценической биографией пьесы и ее социально-историческими истоками. Все это, разумеется, необходимо, но все это, используя столь часто повторяемое нами выражение, должно умереть в режиссерском решении, перевоплотиться в художественную идею, стать режиссерским образом. Если этого не происходит, {224} режиссер неизбежно превращается в иллюстратора исторических, социологических и литературоведческих концепций, вместо того, чтобы стать, по законам большого искусства, их творцом. Ибо подлинное искусство не иллюстрирует философские концепции, а именно создает их.

В самом деле, по каким все-таки признакам должны мы судить о работе режиссера как самостоятельного художника? По степени проявляемой им и не всегда укладывающейся в его прямые профессиональные обязанности инициативы? Едва ли. Во-первых, неизвестно, что именно следует понимать под такой инициативой и где начинается так называемая режиссерская автократия, в условиях которой автор становится лицом бесправным и находящимся целиком во власти постановщика. Режиссерская инициатива, отождествляемая со свободой истолкования, нередко толкает режиссеров на столь вольное обращение с авторским текстом и авторской мыслью, при котором режиссер уже перестает быть интерпретатором, а становится, явочным порядком, узаконенным пересочинителем сочиненного драматургом. А такое пересочинительство, независимо от того, связано оно с прямым вторжением в текст или нет, редко приносит режиссеру полный успех.

Может быть, в таком случае, по степени прямого и буквального соответствия этой инициативы предначертаниям драматурга? Но такое соответствие тоже, как показывает опыт, само по себе большой радости зрителям не приносит, и даже сами авторы редко благодарят за него режиссеров. Ибо диалектика отношений драматурга и режиссера в том и состоит, что самые уверенные в себе драматурги отнюдь не чураются содружества с самыми властными режиссерами. Уже давно прошли времена, когда писатели жаловались, подобно Федору Сологубу, что сначала их обездолил в театре актер своим обращением с текстом, а потом «пришел режиссер и похитил ремарку». Сейчас авторы расстаются со своими ремарками совершенно безболезненно, а часто проявляют готовность и к жертвам более серьезным. Буквализм при обращении с их собственным текстом претит им самим. Теперь уже они знают, что он не только приводит к изобразительной бедности, не только гасит инициативу и живую фантазию создателей спектакля, но и убивает собственно пьесу. Речь идет, иными словами, не о границах режиссерской инициативы, а о природе этой инициативы.

К несчастью, в этом вопросе режиссеров чаще всего сбивают с толку. В одном случае об их отступлении от буквы воплощаемого произведения говорят, как о кровавом злодеянии, {225} а в другом именно отход от текста и перетрактовку его величают творческой смелостью и ставят постановщику в первейшую заслугу. Нет ничего удивительного в том, что в такой теоретической неразберихе режиссеры бросаются от одной крайности к другой. То они наслаждаются «критическим пересмотром» Мольера и Чехова, то с гордостью и самозабвением следуют за каждой буквой «Огней маяка» или «Генерального консула». Только что они доказывают с пеной у рта, что переиначивание пьес есть самый высокий их долг, ниспосланная им судьбой подвижническая миссия, и тут же с сияющими от волнения глазами распространяются о высших радостях самоотречения, о счастье, которое они наконец-то обрели в том, чтобы ничего не придумывать и ни к чему не стремиться.

Сейчас довольно широко распространилось деление режиссеров на «постановщиков» и «педагогов». Постановщики якобы поглощены поисками острой сценической формы, а педагоги заняты тем, что помогают актерам быть талантливыми и правдивыми. Это напоминает картину, нарисованную одним фельетонистом. Фельетонист этот утверждает, что на его глазах поспорили строительные эксперты. Одни утверждали, что главное при постройке дома фундамент, поскольку на фундаменте дом будет держаться. Другие же доказывали, что жить людям придется не на фундаменте, а в самом доме и потому важнее всего его внутренняя планировка. В строительстве такие расхождения во мнениях остаются привилегией фельетонистов, в театральном же искусстве с ними приходится сталкиваться в натуре.

Режиссер — не «педагог» и не «постановщик», он художник театра и как художник он неделим. В любом случае он должен выступать вооруженный собственным образным мышлением и собственным творческим мировоззрением. Однако не только своеобразие, но и могущество его профессии заключается в том, что его творческая самостоятельность становится тем очевиднее и неоспоримее, чем естественнее и убежденнее подчиняется он автору. К этой мысли приводят нас и победы и поражения современного режиссерского искусства, зависимость которого от драматической литературы так же плодотворна, как зависимость от актеров. Режиссеры знают, что успех в театре завоевывается актерами, но ведь это режиссеры строят их в боевые порядки и готовят к сражению. Их зоркость, проницательность, воодушевление торжествуют в актерском вдохновении, и это означает, что они сражаются наравне с актерами или впереди их.

1938 – 1956

## **{****226}** Правда всегда неповторима

На протяжении последних лет мы прожили в театре большую и поучительную жизнь. Возникли и, вероятно, будут возникать новые театры, определяются новые направления творческого поиска в театральном искусстве. В двери театра настойчиво стучатся публицистика и поэзия, наряду с традиционными по форме произведениями драматической литературы разыгрываются стихи и очерки, инсценируются документы, на театральные подмостки врываются поэзия Владимира Маяковского и Сергея Есенина, судебные протоколы, жанровые песни, личные письма. Старые и знаменитые книги, такие, как «Десять дней, которые потрясли мир», облекаются в современную театральную плоть, и слова, сказанные много лет назад, звучат молодо и проникновенно. Студенты театрального института, будущие режиссеры, прислушиваются к песням, широко распеваемым сегодня, или к тем, что звучали на земле двадцать или тридцать лет назад, к песням войны и мира, любви и гнева, улыбки и печали, и совершается чудо из чудес. Песни становятся зримыми, в них обнаруживаются правдивые и сложные драматические коллизии, действующие лица, друзья и враги.

Когда-то Хоггарт утверждал, что «человек в полной мере может проявлять себя в движении, и в этом смысле к движению относятся все правила о том, как достигается красота или безобразие». Сегодня, основываясь на живом опыте нашего театра, мы могли бы сказать несколько иначе Не только «красота» и «безобразие», но и реальные гражданские чувства, но и тот великий общественный идеал, которым одухотворяется внутренний мир современного советского человека, ищет своего пластического выражения на сегодняшней сцене. При этом рушатся межжанровые преграды, ниспровергаются театральные каноны, рождаются новые образные средства и способы воздействия на зрителей. Театральный поиск продолжается непрерывно, и, как всякий настоящий поиск, он устремлен в неведомое, трудное и неожиданное.

{227} Идет поиск того, что мы так любим называть «правдой искусства», правдой современной жизни, насущно необходимой каждому человеку на земле. Эта заветная правда таится в живом и конкретном, повседневном и непрерывно развивающемся опыте людей. Она не носится в воздухе, не возникает умозрительно и не выращивается в эстетических теплицах, а извлекается из самых недр вечно движущейся, меняющейся, бурлящей жизни. Именно поэтому можно утверждать: она неразлучна со временем и вовсе не бездомна. Для нас совсем не безразлично, где именно и на какой земле она родилась. У художественной правды всегда есть своя родина и только поэтому она оказывается в силах распространяться по всему миру и жить в веках. Если бы Толстой и Достоевский не проникли так глубоко в природу и сущность русского национального характера, они, вероятно, никогда не сумели бы совершить те великие социально-философские открытия, которые вошли в духовный обиход людей всего земного шара. Психологическая подлинность предполагает и социальную и национальную подлинность, и если бы Шекспир не был с ног до головы англичанином и не видел людей индивидуальным «английским» зрением, он не сумел бы создать ни своего датского принца, ни венецианского мавра, ни кровавого шотландского тана. Всеобщее не только возникает из частного, но и навсегда сохраняет свою внутреннюю связь с ним.

К нам приезжали в течение последних десяти-двенадцати лет театры Англии и Франции, Чехословакии и Польши, Италии и Японии, Югославии и Греции. Каждый из них, естественно, привозил с собой частицу внутреннего облика, духовной жизни, прошлого и настоящего своего народа. Вместе с тем каждый свидетельствовал своими спектаклями о стремлении идти в ногу с веком и адресовался к современным людям и к современным вкусам. Театры самых разных стран в чем-то оказывались сходными друг с другом, в их спектаклях можно было встретить близкие и родственные друг другу изобразительные приемы и режиссерские решения. И тем не менее даже в сходстве этом можно было увидеть развивающуюся в отдельных театральных культурах тенденцию к национальному самоопределению. Иногда тенденция эта более сильна, иногда менее, но не замечать ее нельзя.

Народы стремятся утвердить себя в неповторимой и величественной самобытности своего искусства и в иных случаях слишком ревниво охраняют его от чересчур грубых и бесцеремонных прикосновений времени. Так, между прочим, обстоит дело с прославленным японским театром «Кабуки дза». Его {228} совершенное, поразительно отточенное искусство как будто и в самом деле не подвластно столетиям, но зато и современность, казалось бы, не проникает в него вовсе. Но время — независимо от наших усилий — в любом случае оказывает свое могучее воздействие даже на те театральные формации, которые чудом и наперекор новым условиям жизни и новым духовным потребностям людей сохраняют себя во всей своей неприкосновенности. Оно заставляет их служить своим потребностям или, наоборот, делает их достоянием стилизаторов и ретроградов и заставляет служить целям, далеким от тех, которым они служили в пору своего рождения, превращают в муляж, в собственное бездыханное подобие.

В других же театральных культурах, где искусство двадцатипятивековой давности не удалось, так сказать, законсервировать, сохранить в его первозданном виде, происходит нечто иное, пожалуй, прямо противоположное. Прошлое тоже воссоздается и привлекается на современную сцену, но воссоздается как бы заново и, главное, отнюдь не ради него самого, а для решения острых и живых современных задач, по веленью бурной, требовательной и беспокойной сегодняшней жизни. Так в постановке аристофановских «Птиц», осуществленной на сцене афинского Художественного театра талантливым режиссером Каролосом Куном, можно было увидеть воочию, как элементы прямой реконструкции приемов античного театра причудливо, неожиданно и плодотворно взаимодействуют с современной театральной выразительностью. Сегодняшняя театральная правда и театральная мысль не уступила в этом спектакле дорогу театральной старине, а встретила энергичную поддержку со стороны дерзких, ярких и озорных условностей античной комедии.

Любопытно, что афинский Художественный театр уже в пору своего рождения обратился к учению Станиславского, считая, что оно непременно облегчит ему освоение богатства древнейшей театральной культуры греческого народа. На первый взгляд такой ход мысли может показаться по меньшей мере искусственным. Учение, которое всем своим существом привязано к современному образному мышлению и к современному жизненному содержанию, не имеет, казалось бы, никакого отношения к античной поэтике с ее откровенной и воинствующей декларативностью, трагедийным пафосом или сатирической условностью. Но как раз Каролос Кун понял, что живое искусство театра ни в коем случае не может быть отдано во власть ретроспективы. Остаться живым, удаляясь в древность, оно может только в том случае, если сумеет достигнуть при этом уровня современной художественной достоверности и современного художественного {229} мышления. Сама жизнь показала, что «система Станиславского», его учение о творчестве актера, способно служить могучим катализатором самых разнообразных и разноликих театральных процессов.

Воистину, недаром крупнейший английский актер и теоретик театра Майкл Редгрейв писал в своей книге «Душа или маска?» о Станиславском: «Невозможно проследить все пути, по которым прямо или косвенно распространялось влияние великого русского режиссера и его уроков актерам Московского Художественного театра. Его учение пересекало одну границу за другой, эхом отдаваясь от берега к берегу». Многие признанные театральные и кинематографические актеры неоднократно подчеркивали, что именно учение Станиславского помогало им опираться в своей работе на богатства национального опыта и вместе с тем обостряло присущее им требовательное чувство современности.

Современное проникает в ткань любого сценического образа. Даже в реконструктивном спектакле, где воссоздаются театральные приемы прошлого, в большей или меньшей степени распоряжаются современная правда и современное художественное мировоззрение. В этом смысле роль Станиславского в развитии современного театрального искусства неразрывно связана с ролью Чехова в становлении современной драматургии. Жан-Луи Барро, один из наиболее своеобразных и широко мыслящих мастеров французской сцены, заметил, объясняя причины своего обращения к «Вишневому саду»: «Разрабатывая сюжет пьесы, Чехов наглядно показывает нам, каким должен быть художник. Художник — это прежде всего очевидец своего времени». Чехов и Станиславский, найдя друг друга и вместе с тем каждый своим путем, привели многих драматургов, режиссеров и актеров к правде «своего времени». Значение сделанного ими не становится меньшим от того, что осваивается и развивается оно в самых разных направлениях, в каждой стране, в каждом десятилетии и в каждом театре — по-своему.

Настойчиво трудятся над возрождением традиций итальянского народного театра крупнейшие мастера итальянской сцены и один из первых среди них — Эдуардо де Филиппо. Творчество де Филиппо не имеет решительно ничего общего с традиционалистским эстетством и стилизаторством и полностью обращено к современному человеку, к горьким, смешным, нелепым и жестоким превратностям его судьбы в сегодняшнем мире. Как драматург и как актер, он находит в итальянской, а точнее говоря, неаполитанской театральной старине живое и только {230} живое, ту великую энергию национального чувства и национального юмора, ту наивную, печальную и неизменно смешную достоверность будничного быта, без которых итальянская сцена лишилась бы, вероятно, и своего поэтического обаяния и своей близости со зрителями. Традиция не ведет за собой художника, а служит ему.

Неаполитанский театр Эдуардо де Филиппо — надежное прибежище неопровержимо-реальных сюжетов из жизни простых людей, обманутых бедняков, доверчивых и добрых отцов, самоотверженных влюбленных. Общество, в котором хозяйничает чистоган, где несправедливость стала законом, а нищета уделом большинства, обездолило этих людей, сделало их жизнь трудной и неблагодарной, но отнюдь не лишило жгучей человеческой гордости, не поколебало их достоинства. Трогательное, смешное, доблестное и ничтожное извлекаются замечательным драматургом из глубин народной жизни, и сама зазывная, пестрая театральность, столь близкая итальянской народной традиции, молодеет от этого и тоже становится театральной правдой. От того, что она рождается правдой жизни, правдой распознанных и вновь открытых современных человеческих характеров, она становится особенно неотразимой.

Играет ли сам де Филиппо упрямого, подозрительного и напичканного всеми нравственными предрассудками своего класса Доменико Сориано из «Филумены Мартурано» или печального, испуганного и беззащитного Паскуале из «Призраков», он живет на сцене по всем законам школы, которую мы привыкли называть «школой переживания» и которая на самом деле давно уже приобрела гораздо более широкий и всеобщий смысл, чем тот, что имела во времена, когда прямолинейно и с очевидным полемическим нажимом противопоставлялась «школе представления». Если считать главным требованием «школы переживания» органическое единство внутреннего и внешнего существования актера, то можно считать, что де Филиппо в полной мере отвечает этому требованию. Вспомним хотя бы знаменитую сцену, в которой де Филиппо — Паскуале усаживается на балконе со своей излюбленной чашкой кофе и в течение довольно долгого театрального времени остается наедине с самим собой, со своими страхом, одиночеством и со своей простодушной надеждой на человеческую поддержку. Можно было бы сказать, если бы слово это не было слишком затаскано и обессмыслено в нашем театральном обиходе, что он действительно *живет* в этой сцене естественной, непроизвольной и психологически неопровержимой внутренней жизнью. И отличительной особенностью этой жизни оказывается то парадоксальное обстоятельство, {231} что она естественна и непроизвольна как раз ради того, чтобы стать театральной жизнью, исполненной мудрой преднамеренности и безошибочного сценического расчета. Традиционный театральный прием, стремление к театральной игре, которое сохраняется в самой крови итальянского театра, и неповторимая психологическая новизна современного человека вступают в сложное и плодотворное взаимодействие, значение которого нельзя недооценивать.

Выступал у нас еще один итальянский театр, драматический театр из Турина — «Театро стабиле» во главе с Джанфранко де Бозио. Среди других, также очень интересных спектаклей, им были показаны «Анконитанка» и «Диалоги Рудзанте», возвращающие зрителей в XVII столетие, во времена, когда еще только зарождалась итальянская импровизационная комедия в том ее виде, в каком она сложилась как одно из интереснейших явлений мировой театральной культуры. Театр вернул к жизни почти вовсе забытое имя падуанского драматурга и актера не только ради исторической справедливости — восстановление давних исторических репутаций далеко не всегда может стать живой художественной задачей. Обращаясь к Рудзанте, театр и его режиссура искала новые пути к обострению современного звучания спектаклей. Оказывается, именно обращение к традициям, к истокам национальной культуры может способствовать подобному обострению.

По-видимому, современные театры настойчиво ищут пути к национальному самоопределению, и можно не сомневаться в том, что именно благодаря этому многим из них удается завоевать признание и за пределами своей страны. Однако как раз потому, что поиски национальной самостоятельности национальных путей стали одним из характерных путей развития современной театральной жизни, необходимо понять немалую сложность и противоречивость этого явления. Еще А. Н. Островский, как известно, отмечал, что подлинно национальное, не узконациональное, ни, тем более, нарочито национальное, а живое и естественное в своей национальной сущности непременно оказывается и интернациональным в искусстве. Б. И. Бурсов упоминает в своем глубоком исследовании «Национальное своеобразие русской литературы» мысль Толстого о том, что все наиболее важные для людей нравственно-религиозные истины «одинаковы во всех религиях» и что христианство и магометанство питаются одними и теми же источниками и «расходятся только в своих искажениях этих источников». Мысль эта сама по себе действительно примечательна и, вероятно, имеет отношение не только к религиям, не только к нравственно-религиозным {232} истинам, принципам и законам, но иногда и к исходным художественным идеям.

Это можно было бы в каком-то смысле сказать о драматургической поэтике Аристотеля, которая оставалась обязательной для драматических писателей разных эпох и народов и вместе с тем в каждой из национальных драматургии — французской, итальянской, русской, английской — подвергалась ревизии в соответствии С национальными традициями и требованиями времени. Во многих случаях именно эти нарушения — в творчестве Шекспира или Расина, Шиллера или Островского — превращались в конце концов в особенности или по крайней мере способствовали пониманию этих особенностей. Затем начинался обратный процесс. Обогащенные национальным опытом художественные идеи снова отправлялись в странствия по миру и часто при этом оказывались неузнаваемыми — столь сильному воздействию они успевали подвергнуться, столь многое и существенное они успевали в себя вобрать.

Необыкновенно интересна и поучительна в этом отношении судьба шекспировских творений, их мировая судьба и их английская судьба. Сегодня великий драматург рождается, можно сказать, заново в спектаклях Лоуренса Оливье и Пола Скофилда, Питера Брука и Питера Холла. В соприкосновении с современной художественной мыслью открывается поразительная психологическая новизна шекспировских характеров. Мы узнали за последние годы новые черты Гамлета и Лира, Отелло и Ричарда, многие наименее известные из творений Шекспира едва ли не впервые на современной сцене получили серьезное сценическое воплощение. Особенно знаменательно при этом, что новую неопровержимость и, быть может, независимо от субъективных намерений режиссеров, новое социальное содержание обретает необъятная шекспировская правда. Конкретное национальное содержание немыслимо вне конкретного социального содержания. Черпая в творчестве Шекспира свои живые национальные силы, современный английский театр приближается вольно или невольно к постижению социального содержания его творчества. Именно это произошло в работе Питера Брука над «Королем Лиром».

Необыкновенное увлечение, с которым англичане работают сегодня над творениями Шекспира, представляется сейчас таким само собой разумеющимся, естественным и понятным. Между тем еще недавно имя Шекспира было покрыто у него на родине мертвящим хрестоматийным глянцем. Его продолжали уважать, но, увы, перестали любить. Из радостной потребности общение с ним превратилось в едва ли не скучную обязанность, {233} но можно ли представить себе обязанность более скучную, чем притворяться заинтересованным при отсутствии интереса. Одна за другой предпринимались попытки искусственно обновить шекспировские создания, переодевая шекспировских героев в современные одежды или откровенно приспосабливая шекспировские коллизии к кругу понятий и представлений современного англичанина. У зрителей как бы просили извинения за то, что их обеспокоили Шекспиром и брали их услужливо под руку, чтобы им было легче совершать нелегкое путешествие в шекспировский мир. Само собой разумеется, столь кощунственная форма омоложения и без того вечно молодого и вечно нужного людям драматурга не дала и не могла дать никаких результатов.

И если Шекспир вернулся сегодня в Англию как ее любимый и желанный сын, то не благодаря этим необдуманным, а иногда и спекулятивным мерам, а, конечно же, вопреки им. Он вернулся потому, что возродилась вера в его способность, оставаясь самим собой, быть современным. Правда, выражаясь фигурально, и по сей день предпринимаются попытки обновить грим, покрывающий лица его героев, оставив на этих героях исторические одеяния, но это уже дело гораздо более деликатное, и редким интерпретаторам Шекспира оно оказывается по плечу. Как бы там ни было, на судьбе Шекспира мы можем еще раз убедиться в прозорливости Гете, говорившего, что в то время, как нации восхищаются художником, «сам художник остается в своей нации, в своем веке».

В Англии в ходу шутка — «Шекспир снова стал англичанином». С этой шуткой можно было бы согласиться, но с непременной оговоркой. Он снова стал англичанином после того, как успел побывать русским, французом, итальянцем. Вспомним хотя бы о том удивительном вкладе, который был сделан в современную шекспириану в нашей стране Остужевым и Михоэлсом, Папазяном и Хоравой, мастерами узбекской и североосетинской сцены. Я называю актеров самых различных национальных культур, самого разного эмоционального и интеллектуального склада, — вспомним, какое простосердечие и наивную доверчивость горца нашел в своем Отелло Тхапсаев, как остроинтеллектуален был, как напряженно мыслил и как пристально смотрел на мир Лир Соломона Михоэлса. Каждая из театральных культур не только находила свое в шекспировских образах, но и, перефразируя слова Станиславского, находила эти образы в себе. Именно в этом, должно быть, и заключаются сложность и своеобразие современного театрального процесса. С одной стороны, как я уже говорил, усиливается стремление к национальному {234} самоопределению театральных культур, а с другой, идет необратимое и активное их взаимодействие.

Актерские и режиссерские идеи проникают из одной страны в другую, окрашиваются в новые национальные цвета и нередко становятся неузнаваемыми. В показанной у нас югославским Драматическим театром пьесе скончавшегося несколько лет назад ирландского драматурга Брендана Бриэна «Заложник» неожиданно возникает эхо знаменитых брехтовских «зонгов», песен, которые становятся в различных ситуациях авторскими резюме или напоминаниями или облеченными в музыкальную форму политическими декларациями. Однако в пьесе Бриэна «зонги» совсем иные, нежели в эпических драмах Брехта. Здесь они звучат как лирические песни, наподобие той, которую поет Мег Дилон о своем любимом Пате, — горькой и нежной, полной особой ирландской печали и ирландского мужества. Песен в спектакле много, и все они полны лирического и глубоко личного чувства, несмотря на то, что в них рассказывается о трагической судьбе захваченного ирландцами английского солдата, о бесстрашии борцов за свободную Ирландию и о страстной человеческой мечте о мире.

Руководитель югославского театра Мирослав Белович учился в послевоенные годы в нашей стране и, как мне кажется, воспринял у своих советских учителей (в частности, у покойного талантливого режиссера Е. Г. Гаккеля) стремление к современной точной и емкой, обостренно-психологической театральной форме, к выразительности, отвечающей сегодняшним зрительским представлениям и требованиям. Нет никаких оснований считать эти представления и требования данью стремительно распространяющейся моде, капризом зрителей, наиболее подверженных влиянию различных художественных поветрий. Существует и всегда будет существовать и гораздо более серьезная причина возникновения у зрителей новых требований к театру. Очень часто только при помощи искусства, умеющего видеть, распознавать, анализировать и заглядывать в завтрашний день, люди узнают о том, что жизнь решительно переменилась и что сами они давно уже стали или становятся другими.

Очень важно отметить, что ставшее почти повсеместным в современном театре стремление к художественной новизне, к психологическому лаконизму, подчеркнуто экономной, строгой, как будто отжатой под большим давлением сценической правде неотделимо в спектаклях югославского театра от поисков своей собственной и подсказанной ему биографией его народа темы. Два из трех показанных у нас театром спектаклей являются драматическими версиями современной югославской {235} прозы. В инсценированном театром романе Мирослава Крлежу «На грани безумия» рассказывается история честного и прямодушного юриста, которого жизнь в довоенной королевской Югославии или, как говорят здесь сегодня, — в «цивилизации цилиндров» — довела до сумасшествия. Гневный социальный памфлет, созданный театром, несколько неожиданно, но с поразительной отчетливостью приводит на память бессмертное творение Грибоедова.

Речь идет не о чисто внешнем и, как правило, ничего не означающем сходстве психологических коллизий. Дело тут скорее в знаменательной близости образного мышления и гражданской страстности великого русского драматурга и современного югославского писателя и, стало быть, во взаимопроникновении национальных литературных традиций, отражающем общие закономерности исторического процесса. Близость традиций объясняет в данном случае и сходство разделенных полутора столетиями трактовок социальных проблем.

Травля, которой подвергается герой романа Крлежу, гнусное вероломство, подлая изобретательность и ложь, используемые для того, чтобы уничтожить неугодного, слишком приверженного правде человека, во многом превосходят то, что случилось в фамусовском доме. С той минуты, как он решился произнести вслух всю правду о своем патроне, об окружающих его тайных убийцах, стяжателях, лакеях и аферистах, жизнь становится для него адом. Его издевательски третируют, от близости и даже знакомства с ним отказываются, устраивают над ним один за другим клеветнические процессы. В конце концов он почти лишается рассудка и попадает в сумасшедший дом. По всей видимости, то самое бесчеловечное общество, которое когда-то вынудило Чацкого бежать «вон из Москвы», еще более ожесточилось, усовершенствовало свои отвратительные приемы уродования и уничтожения личности, и результаты его действий тоже стали гораздо более очевидными.

Впрочем, любые аналогии всегда относительны, и форма, в которой югославский театр рассказывает горестную историю своего Чацкого, Чацкого XX века, ничем не напоминает о Грибоедове. Он делает это с подсказанной ему современным человеческим опытом психологической резкостью и внутренним драматизмом, сознательно отказываясь от шутки, даже сардонической, от смеха, даже сквозь слезы. Подобная резкость и внутренний драматизм характерны для современного искусства, сознательно и сурово отвергающего всякую чувствительность там, где сама жизнь требует определенности и бескомпромиссности. В согласии с такой общей позицией, театр, как говорится, {236} краток в своих суждениях, скуп в проявлении чувств, не задерживается в сценическом повествовании на быте, на подробностях и оттенках.

Именно поэтому драматический рассказ о докторе из романа Крлежи, оказавшемся «на грани безумия», от начала и до конца, если можно так выразиться, графичен, ведется в приемах штрихового рисунка, лишенного сглаживающих внутренних переходов. Может показаться, что картины, возникающие перед зрителями, — в доме господина генерального директора Домачинского, на улице, в баре, в гостинице, в суде или в тюрьме, лишенные антуража и жизненной атмосферы, поставленные рядом друг с другом, — это одна общая картина, на фоне которой мечется, дергается, ищет и не находит себе пристанища человек, позволивший себе непростительную дерзость быть правдивым. Откровенно фронтальные мизансцены спектакля создают впечатление, что зрителям намеренно и безо всякой претензии на жизненную иллюзию демонстрируются или, может быть, лучше сказать предъявляются — в качестве доказательств очень важной и всеобъемлющей мысли, выходящей далеко за пределы докторской судьбы, — все эти затравившие человека «генеральные директора», самодовольные сановники, оголтелые обыватели, угодливые и безжалостные, жалкие и высокомерные людишки, олицетворяющие собой собственническое беззаконие. Режиссер сознательно и последовательно высвобождает сценическое действие из-под власти поверхностного жизнеподобия и, казалось бы, следует в этом давно уже распространившимся эстетическим канонам.

Но здесь необходимо сделать одну оговорку. Мы уже видели на нашем театральном веку бесчисленное множество спектаклей, решенных в черно-белой или черно-серой гамме, с мизансценами, будто бы вычерченными в режиссерском кабинете и обусловленными не столько логикой живой жизни, сколько правилами геометрии. Театральный язык в спектаклях такого рода где-то становится похожим на эсперанто, так, в конце концов, и не состоявшийся международный язык, на котором, увы, еще не думал, не объяснялся по-настоящему, не выражал себя ни один человек на земле. И от того, что театр перевел в данном случае рассказываемую им полную конкретного социального и национального содержания историю на этот слишком всеобщий язык, кое в чем оголился ее универсальный смысл, усовершенствовалась ее схема, но зато утратилась ее человеческая, психологическая неповторимость.

Происходит любопытный процесс. Современная сценическая условность все чаще воспринимается зрителями не как условность, {237} а как некая особая реальность, ничуть не менее реальная и ничуть не менее традиционная, чем реальность трехстенных павильонов с навесным потолком или деревьев с пышными кронами, эффектно подсвеченными голубоватым лунным светом. Эта особая реальность начинает предъявлять свои требования к режиссерам и художникам, она уже не может обходиться без подробностей и уточнений, и эти подробности и уточнения черпаются из арсенала подлинной жизни, вторгаются в условный мир и в конце концов занимают в этом условном мире господствующие позиции. В результате, многое из того, что считалось некогда условным, становится с нашей сегодняшней точки зрения слишком натуральным и наоборот, то, что было когда-то натуральным, кажется нам сейчас стилизованным и искусственным.

В творениях классика, художника, сумевшего перешагнуть рубежи своего времени и своей страны, течет живая кровь его народа и его эпохи, и именно это делает их способными ассимилироваться в новых эпохах и в новых национальных культурах. Но существует грань, которую нельзя переступать. Каждый из классиков в любой национальной трактовке должен сохранять свои собственные национальные черты и в любой эпохе должен оставаться, пользуясь выражением Барро, очевидцем своего времени. Таков исторически проверенный ход театрального процесса, и в отрыве от него ни в коем случае не могут быть правильно поняты и оценены любые события театральной жизни, не может быть достаточно глубоко постигнуто развитие, взаимодействие и обновление форм театрального искусства.

Игнорируя эту общую закономерность развития театрального искусства, нельзя точно так же правильно и достаточно широко понять значение вклада одной театральной культуры в другую театральную культуру, объективно и без псевдопатриотической предвзятости оценить смысл взаимопроникновения театральных теорий и учений. Обращение к национальным истокам театрального творчества вовсе не означает прекращение подобного взаимодействия, но рождает более открытые и более сложные его формы. Разительный тому пример, не сходящий со страниц театральных исследований, всемирная судьба учения Станиславского. Оно действительно вошло в творческий обиход театров самых разных стран, не поколебав, а, напротив, укрепив их национальные позиции, способствуя творческому самоопределению и самовыражению их актеров и режиссеров.

То ли в прямой, то ли в опосредствованной форме, учение Станиславского помогло не одному английскому актеру стать настоящим англичанином в искусстве или французскому — {238} раскрыть французский характер во всем его живом и ярком своеобразии. Величайшей ошибкой было бы считать, что при подобной трактовке влияния Станиславского на театральное искусство века, нивелируется театральный процесс, стираются границы между различными эстетическими формациями и направлениями. Вторжение одной эстетической системы в другую — в истории это происходило не один раз — часто оплодотворяет ее и способствует ее самоопределению. Романтизм сыграл свою историческую роль не только как самостоятельный художественный стиль, но и как мощный катализатор реализма, как сила, во многом оплодотворившая его своими художественными идеями и своим опытом. В какой-то мере учение Станиславского не только обогатило реалистический опыт многих национальных культур, но и дало толчок возникновению театрального учения Брехта (точно так же, впрочем, как, в свое время, оно ускорило формирование такого большого художника, как Мейерхольд).

Своего рода моделью этого процесса можно считать историю возникновения молодых театральных коллективов в Эстонии, в Молдавии, в Армении. Все они начали или начинают свою жизнь, отдаваясь во власть острой, подчеркнуто современной театральной формы, в работе каждого из них легко улавливается то ненаигранное национальное своеобразие, которое должно жить в крови художественного коллектива, а не проявляться в используемом им внешнем антураже. Их поиски, литературные симпатии, исполнительские манеры решительно разнятся одна от другой, и это несмотря на то, что все они в той или иной степени вышли из школы Станиславского. Один из самых ярких эстонских режиссеров — Вольдемар Пансо был учеником А. Д. Попова и не просто учеником, а учеником влюбленным, необыкновенно восприимчивым не к прямому указанию учителя, а к самому духу его советов, к той великой «сущности», которую учитель внушает своим питомцам. Попов был одним из самых творческих и потому самостоятельных, требовательных, можно было бы сказать придирчивых последователей Станиславского, и, вероятно, только таких последователей можно считать настоящими последователями.

С любовью пишет Пансо о Попове: «Во имя живой и часто противоречиво сложной жизни он был врагом буквоедства и односторонности. Отсюда ясно, почему Попов во время дискуссии о Станиславском выступил ярым противником апологетов метода физических действий. Он ценил логику физического действия как один из ценных приемов, которым можно фиксировать партитуру роли (тогда, как чувство фиксировать нельзя). {239} Но физическое действие не помогает раскрыть мировоззрение действующего лица, не приближает к самому ценному, к зерну и ко второму плану. Он предостерегал и от другого — от культа действенного анализа. И по этому методу можно плохо играть. Действенный анализ помогает лишь разобрать пьесу и образ, но он не дает жизнь ни пьесе, ни образу. Ее дает согласованность пьесы и образа. Образа, о котором мы в азарте анализа часто забываем и значение которого Станиславский всегда подчеркивал».

Удивительное дело — Попов настойчиво подчеркивал ограниченное значение понятий, важнейших в «системе», и именно в этом особенно сильно проявлялась его верность ей. Он «боролся, — по словам Пансо, — против стремления сделать из гибкого педагогического урока Станиславского закон создания спектаклей», и вместе с тем трудно среди наших режиссеров назвать кого-либо, кто более страстно, более увлеченно и глубоко воспринял бы и реализовал в своем творчестве учение Станиславского в целом. И если Попова, который и в теории и на практике часто спорил со Станиславским, можно тем не менее считать одним из самых верных его последователей, то и Пансо, создатель таких спектаклей, как «Человек и бог» и «Гамлет», в общем тоже ушедших от поэтики Попова, может быть признан его настоящим учеником. И в качестве его ученика он действует не только, как мастер театра, но и как руководитель созданного им в Таллине Театра юного зрителя, коллектива, на всей работе которого — если присмотреться к ней внимательно — лежит печать эстонской, глубоко национальной по духу, театральной поэтики.

Несколько лет назад в Молдавии возник молодой театр, который сразу же привлек к себе интерес свежестью и своеобразием своих спектаклей и, главное, сочетанием в атмосфере этих спектаклей актерской непринужденности и часто национального по характеру театрального озорства, веселого многоцветия сценических приемов и точно прочерчиваемой, серьезной развивающейся мысли. Сейчас этот театр, возглавляемый талантливым актером и режиссером Ионом Унгуряну, испытывает немалые трудности, и неизвестно, как сложится его будущее. Но примечательно само по себе его происхождение. Актеры «Лучафэрула» пришли в щукинское училище прямо из молдавского села, не только не имея никакой предварительной общей подготовки, но и очень плохо представляя себе, что такое театр в традиционном или современном его понимании. К той современной театральной форме, к которой они приблизились в таких спектаклях, как «Жодле» П. Скарона, «Чертова мельница» Я. Дрды {240} или «Женитьба» Н. Гоголя, их привела эмоциональная, психологическая и пластическая самобытность молдавского национального характера. Школа, которую они прошли в Театральном училище им. Б. В. Щукина, осененном творческими идеями К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова, способствовала, по-видимому, развитию этих органически присущих молодым актерам черт.

В «Фаусте» Гете есть великолепные слова: «Наследовать достоин только тот, кто может к жизни приложить наследство». В искусстве слова «приложить к жизни» означают непременно развить, продолжить, заставить служить новым задачам. Любые традиции, в том числе и национальные, если они не оплодотворяются современной мыслью и не подвергаются непрерывному воздействию живой действительности, становятся обузой и препятствием для движения вперед. Примеры живого, требовательного, творческого отношения к традициям всегда у нас перед глазами. Именно так оживали русское народное слово и народная фантазия в творениях Пушкина и Некрасова. Именно такое применение старинным русским напевам находили гениальные новаторы Глинка, Мусоргский, Бородин, Чайковский. Так оживают, становятся истинной новизной художественный опыт народа и национальная художественная традиция, когда к ним обращаются по велению самой жизни.

Но в театре об этом помнят далеко не всегда. По сей день еще не изжито предубеждение, согласно которому чуть ли не любое использование национальных выразительных средств, колорита, интонации, речевого строя, непременно сужает внутренний диапазон произведения, привязывает героев и их поступки к слишком конкретным и частным условиям и якобы ограничивает тем самым сферу художественного обобщения. Национальное отождествляется в самой наивной форме с кокошниками и цветастыми сарафанами, привязывается к словесной архаике или даже к иконописи, и мало кто задумывается над тем, что оно таится в самых современных явлениях, оживает в новаторской поэзии Андрея Вознесенского, в музыке Дмитрия Шостаковича, в искусстве, получившем признание во всем мире. Здесь снова приходится напомнить о том, о чем уже было сказано, — всеобщим способно стать только то, что в изначале своем было частным; интернациональным только то, что вобрало в себя самое живое, стойкое и глубокое в национальном складе и духовном опыте народа. И вместе с тем им никогда не становилось то, что извлекалось из духовного прошлого народа ради скрытого, тенденциозного противопоставления его духовному прошлому других народов.

{241} Об этом тоже приходится говорить потому, что далеко не во всех случаях национальная культура, ее самобытность и нравственная красота защищаются с подлинно современных позиций. Случается и так, что в некоем заданном и, так сказать, предвзятом восхищении национальным прошлым растворяется идейная сущность художественного образа, теряют свои очертания границы между нашим духовным идеалом и духовным идеалом средневековых зодчих или гениальных иконописцев древней Руси. Едва ли такая позиция ухода от идейного анализа может быть оправдана даже величием созданного древними мастерами, непревзойденным мастерством, проявленным творцами ошеломляющих по силе фресок, составляющих вечное богатство русской художественной культуры. В принадлежащих перу писателя В. Солоухина талантливых «Письмах из Русского музея» тенденция к такому уходу ощущается довольно ясно.

Не без иронии Солоухин пишет о том, что «то, что религии — невежество и мрак, нужно было внушать художникам тогда, когда они писали, или даже до того, как писали, а теперь нам остается мерить их искусство единственно возможной мерой: насколько успешно они воплотили в жизнь то, что задумано было воплотить». С этим трудно согласиться. В любом случае нам не может быть безразличен эстетический идеал художника, неотделимый от его нравственного и, скажем современными словами, общественного идеала. Солоухина можно было бы понять только при том условии, если бы он не опирался, высказывая свою мысль, на понятия общенациональной культуры и общенациональных художественных ценностей. Эти понятия обязывают не только к строгому историзму, но и к точно дифференцированному пониманию национального, которое становится у него едва ли не тождественным старинному. Солоухин, очевидно, имеет в виду национальную традицию и национальную преемственность, когда пишет, что «национальная деятельность Васнецова была так разнообразна и широка, что, например, воинские шлемы, называемые сначала богатырками, а позднее буденовками, были заготовлены для царской армии по эскизам именно Виктора Михайловича Васнецова и достались нам по наследству с царских военных складов». Но едва ли его пример убедителен, и вряд ли подобное стилизаторство, вводимое в общегосударственный обиход, имеет какое-либо отношение к подлинному, глубокому и диктуемому духовными потребностями современного человека следованию национальным традициям.

Б. И. Бурсов, книгу которого «Национальное своеобразие русской литературы» я уже упоминал, в другой своей статье, {242} посвященной творчеству Л. Н. Толстого, анализирует образ капитана Хлопова из «Набега» и высказывает очень, на мой взгляд, важное суждение, имеющее самое прямое отношение к вопросу. В интерпретации Толстого, пишет Бурсов, «русский, чем больше он является истинно русским, тем в большей мере воплощает в себе общечеловеческие начала. Французский, немецкий или английский писатель мог в таком же аспекте изображать представителя своей собственной нации». В эти слова следовало бы серьезно вдуматься художникам, решающим в своем творчестве проблемы национального и интернационального слишком поверхностно и прямолинейно. Истинное проявление национального характера и национального гения надо видеть и воплощать не только там, где возникают видимые невооруженным глазом национальные краски, но и там, где ведется вненациональный по видимости, напряженный и в разных направлениях развивающийся поиск.

Интересную и талантливую попытку связать этот поиск с национальной традицией и не только связать, но и как бы вывести из национальной традиции предпринял эстонский поэт, драматург и эссеист Юхан Смуул в своей пьесе «Дикий капитан». Это, как его обозначил сам автор, «представление с песнями и танцами», произведение в высокой степени современное, обращенное ко всем нам, сегодняшним людям, по-современному задорно полемическое, множеством уз связанное с эстонской литературной и театральной стариной, бытом и психологическим укладом. Оно — плоть от плоти театра наивной и суровой человеческой правды, доверчивого, ребячливого и мудрого и одновременно от романтической литературы, прославлявшей беззаветных тружеников морских просторов, доблестных и бесстрашных мореплавателей.

Но Смуул воссоздает в «Диком капитане» атмосферу будничного моряцкого подвига, внутри пьесы полемизируя с теми слишком пышными описаниями морской жизни, в которых, в угоду романтическим эффектам, она превращалась из реальной, полной ежечасных усилий и изматывающей борьбы за существование в сплошную цепь опасных, но увлекательных и живописных приключений. Герои Юхана Смуула сначала труженики, а уж потом моряки, сперва люди, подверженные в старой Эстонии всем превратностям, выпадающим на долю бедняков, а уж затем вечные морские странники, навсегда связавшие свою судьбу с морем.

В этом, пожалуй, заключается и социальная, и национальная, своя, эстонская правда пьесы, в этом следовало бы видеть и ее художественное своеобразие.

{243} Чуть монотонная, лишенная привычных и напрашивающихся эмоциональных кульминаций, словно нарочно заторможенная песня и неторопливое, сосредоточенное, деловитое размышление, однообразный, постукивающий ритм танца и скупой, односложный человеческий разговор сливаются здесь воедино с темпераментной, резкой и злой издевкой, звучащей в речах введенной автором символической фигуры «Исторической истины». Именно вместе они и образуют возникающую в пьесе атмосферу подкупающей и очень современной по характеру психологической непринужденности и подлинности. Реальны характеры людей, действующих в пьесе, но реален в широком смысле слова и тот полемический пафос, с которым автор ниспровергает притворную и лицемерную «Историческую истину», жертвующую, в сущности говоря, во имя собственных предрассудков человеческими судьбами и репутациями.

Легенда-быль, рассказанная драматургом, далеко не древняя легенда и совсем не отдаленная быль. Независимо от того, что в ней почерпнуто из реального прошлого, а что позаимствовано из народных, передающихся из поколения в поколение преданий, она привлекает своей неопровержимой, страстной, хоть и пролегающей на значительной глубине, человеческой правдой. Писатель ненавидит сам и заставляет ненавидеть нас мещанскую недобросовестность иных «исторически сложившихся» репутаций, отраву равнодушия к тому, что было сделано, достигнуто, побеждено людьми не сегодня и что по одной этой причине так удобно и так легко забывается. Что может быть проще, чем забыть человека, не увешанного при жизни своей регалиями, не защищенного чьим бы то ни было официальным признанием, мужество, бескорыстие и самоотверженность которого могли наблюдать только те, кто повседневно соприкасался с ним.

Выведенный Смуулом капитан Йынь существовал в действительности, и его современники, земляки, товарищи по морю всей душой, как свидетельствует легенда, любили его. Любовь к Йыню, место, которое он занимал среди своих единомышленников, стало для Смуула историческим фактом и притом фактом серьезным, представляющим общий интерес. И как раз в этом он разошелся с пресловутой «Исторической истиной», постной и лицемерной дамой, считающей своим долгом ставить под сомнение и добрую славу Йыня и самое его право на наше сочувствие. Хоть и именуется она «исторической истиной», правда сама по себе интересует ее меньше всего. Реальность Йыня и любовь к нему всех соприкасавшихся с ним людей оспариваются ею главным образом потому, что не укладываются {244} в ее куцые, черствые и лишенные добросовестности представления.

Историю Йыня в любом случае следует рассматривать как легенду, ибо даже вполне реальные исторические личности становятся легендарными, когда народный поэтический гений и народная совесть воодушевляются ими и присоединяют к самой истине свое неподдельное восхищение ею. Капитан Йынь или, как его прозвала молва, «дикий капитан» был по происхождению эстонцем, и поэтому естественно, что эстонский народ воздал ему должное в той именно форме, в которой ему, так сказать, свойственно любить и помнить. Нет никакого сомнения в том, что в воображении другого народа воспоминание об отважном и самоотверженном моряке приобрело бы другой характер. Может статься, что он остался бы жить в памяти народа как личность психологически сложная или, наоборот, возвышенная и картинно-эффектная, исполненная несколько архаического романтического воодушевления.

А вот эстонцы, в силу своего характера, темперамента, эмоционального склада, запомнили его грубоватым и одновременно простодушным увальнем, человеком открытого сердца и вместе с тем трезвого и спокойного ума. Всякое воспоминание удостоверяется прежде всего и больше всего личностью запомнившего. Дух народа и реальность его биографии придают внутреннюю достоверность сотворенным им легендам. В свою очередь, отсутствие внутренней связи между распространенной легендой и породившей эту легенду конкретной социально-психологической средой не может быть восполнено ничем. Это относится и к легендам, и к произведениям искусства, и к отдельным героям.

Само собой разумеется, таким героям, в тот момент, когда они становятся сценическими героями, необходима соответствующая их сущности сценическая атмосфера. Иным персонажам Островского — плотная атмосфера быта, с его традиционным и неподвижным укладом, с его тщательно и точно подобранными аксессуарами и подробностями, а героям Чехова — атмосфера горестной человеческой разобщенности, затаенных, невысказанных раздумий, мучительной несогласованности «текста» с «подтекстом». Одним словом, каждый из этих героев должен жить в своем, особенно близком ему мире, чтобы чувствовать себя естественно и безбоязненно раскрыться до конца. Вероятно, капитану Йыню как раз и понадобилось, с точки зрения Юхана Смуула, это сочиненное им «представление с песнями и танцами», столь же непритязательное, застенчивое, искреннее, как он сам, как его доверчивая и честная капитанская душа, в которой все открыто людям и принадлежит им.

{245} Естественный человеческий характер не может оставаться естественным, не соприкасаясь с окружающим его миром, не ощущая своей внутренней связи с людьми и не заботясь об этой связи. Он должен быть или в согласии, или во вражде с миром, но никак не вне его или над ним. В одной из первых сцен пьесы Смуула Йынь сталкивается с флотской бюрократией императорского Петербурга, с теми, от кого зависит узаконить надлежащим документом, пресловутой «бумагой», давно узаконенный жизнью многолетний капитанский труд. Йынь пытается, но не в силах понять смысл требований, которые предъявляются ему важным чиновником-адмиралом, и не замечает по душевной своей прямоте почти не скрываемую адмиральскую издевку. Ему ясно только одно — он находится в чужом мире, где живут по правилам и понятиям, не имеющим ничего общего с правилами и понятиями, внушенными ему самой жизнью.

Пьеса требует, чтобы Йынь жил в этой сцене всерьез, в полную меру не только своей искренности — одной только искренностью здесь было бы не обойтись, — но и глубокой человеческой бескомпромиссности. Именно так и живет в ней Йынь, замечательно сыгранный Николаем Симоновым, в спектакле Академического театра драмы им. А. С. Пушкина. Все дело в том, что люди поначалу кажутся ему добрыми и справедливыми, и эта исходная его позиция обходится ему недешево. На каждом шагу ему приходится убеждаться в том, что доверие далеко не всегда оправдывает себя, что кроме доверия нужны еще и проницательность, может быть, осторожность и, во всяком случае, готовность к самозащите. Но он предпочитает верить, не может не верить, и где-то, в конечном счете, его вера в людей побеждает. Так что кажущаяся наивность Йыня, по существу говоря, не так уж проста, и относиться к ней надо не столько как к душевному свойству, сколько как к жизненной позиции, отказаться от которой герой не испытывает ни малейшего желания.

Когда он оказывается в своем естественном окружении, среди нанятых им матросов, каким-то непостижимым своим человеческим талантом и нисколько не добиваясь этого, он привлекает к себе окружающих, вызывает полную тепла и сердечности симпатию. Это относится даже к тем из них, кто в трудную минуту отступился от него, не из вражды к нему, а по собственной слабости. Люди, очутившиеся рядом с ним, тянутся к нему потому, что в любом случае, открытый или замкнувшийся, улыбающийся или угрюмый — мало ли каким может быть человек, озабоченный трудными обязанностями и отвечающий за судьбу подчиненных ему людей, — он все равно *свой*. В чем-то главном и решающем он похож на них — и воспоминания {246} его сходны с их воспоминаниями, и песни он любит те же, что звучат у них в ушах, и пиво пьет теми же медленными раздумчивыми глотками, как они сами. Национальная и социальная общность нуждается в подчеркивании и внешнем изображении только в представлении очень поверхностных художников. На самом деле она проступает в любых правдиво и точно переданных человеческих отношениях и не в частных внешних приметах, а во внутренней интонации этих отношений, в их ритме, в своеобразии их логики. Диалог людей, привычных к интеллектуальному труду, разительно отличается от разговора людей, для которых само интеллектуальное общение — отдых и праздник. Для одних национальных характеров — естественна игра со словом, разговаривать для этих людей значит почти то же, что жить. Зато для других гораздо более естественно молчание, и слова они произносят только тогда, когда это действительно необходимо. Определяется такое различие конечно же не внешним, а внутренним складом людей, и понять его мало. Его надо почувствовать.

Николай Симонов, художник едва ли не единственный в своем роде по умению, говоря словами Станиславского, найти «себя в роли» и «роль в себе», актер, которому Йынь из спектакля пушкинского театра оказался обязанным своей волнующей и возвышенной простотой и трогательным величием, сумел почувствовать внутренний склад своего героя, но именно в этом отношении остался в спектакле в одиночестве. Он остался в одиночестве не как капитан Йынь — это, вероятно, противоречило бы прямому смыслу роли, — а как актер, не получивший от своих партнеров поддержки в создании той внутренней атмосферы, которой требовала пьеса. В Театре им. Пушкина побоялись, что если на сцене слишком явственным окажется национальный колорит, смысл пьесы сузится, а произошло нечто прямо противоположное — он сузился из-за отсутствия национального колорита.

Сузился прежде всего потому, что события и герои пьесы стали событиями и героями *вообще*, оторвались от своей реальной почвы, приобрели сомнительную всеобщность, а вместе с нею и приблизительность. Здесь, конечно, вовсе не требовался подробно выписанный эстонский пейзаж и подавно не нужны были всякие иные назойливые напоминания этнографического характера. Но надо было, чтобы театр прислушался к внутренней музыке пьесы, к ее поэтической тональности, наподобие того, как это сделал много лет назад в своем «Финском празднике» Николай Тихонов: «Проходит тысяча темных лет и медленно снова: туле‑н! туле‑т!» Поэтическое должно жить в игре {247} актера совершенно так же, как оно живет в точно написанном стихотворении, не навязываясь, но и не таясь.

В постановках «Дикого капитана», осуществленных в Эстонии и Карелии К. Ирдом, В. Пансо, Э. Кайду, вовсе не подчеркивалось жанровое своеобразие пьесы, не усиливался внешними средствами ее национальный колорит, но зато ее привязанность к эстонской художественной культуре, равно, как и ее страстный идейно-нравственный полемизм открывались в точно прослеженной внутренней логике. Даже условная фигура «Исторической истины», которую в ленинградском спектакле изображал с великолепным, но явно инородным в нем мастерством Бруно Фрейндлих, лишилась своей сатирической экстравагантности и приобрела ту самую будничную и не слишком приметную достоверность, которая и в жизни так характерна для всякого рода ходячих формул и безнадежно плоских предубеждений. Даже песни, активное участие которых в сценическом действии автор подчеркнул в подзаголовке «Дикого капитана» и для которых в пушкинском спектакле так и не нашлось настоящего места, стали жизнью и распевались тоже, как в жизни, в силу ничем не оправдываемой и ничем не объяснимой человеческой потребности.

Размышления о поэтическом национальном начале в театральном искусстве приводят на память замечательный эстонский театр «Ванемуйне», работающий в Тарту. Несмотря на то, что этот маленький, но знаменитый университетский город лежит как будто в стороне от главных театральных дорог, театр «Ванемуйне» давно уже приобрел широкую известность и получил звание академического. В его спектаклях смело и неожиданно синтезируются национальный художественный опыт и современные сценические искания, то, что принято именовать национальной спецификой в театральном искусстве и то, что считается современной театральной формой. Как это и должно быть при успешном синтезе, сейчас уже трудно сказать где одно, а где другое.

Рассказать об этом театре и тем более передать словами его своеобразие быть может труднее, чем говоря о любом другом коллективе. Если бы только целый театр со всей его сложной внутренней жизнью и судьбой можно было бы уподобить живому человеку, о «Ванемуйне» следовало бы сказать, что у него на редкость подвижное, характерное, энергичное лицо, в чертах которого, как это бывает с иными человеческими лицами, отразилась и его неповторимая индивидуальность, и естественная общность с другими лицами. Своеобразие и типичность всегда идут в искусстве рядом и не отрываясь друг от друга. {248} Поначалу может показаться непривычной, даже слишком пестрой афиша театра. В одном, так сказать, кругу и в непосредственном соседстве оказываются здесь Глюк, Прокофьев, Брехт, Кицберг, Шекспир (я имею в виду афишу, с которой столкнулся я лично, а не вообще репертуар театра, который выглядит еще более разительно).

Сами руководители театра готовы дать его жанровой всеядности несколько одностороннее объяснение. Они утверждают, что синтетичность театра в большей степени диктуется условиями его работы, нежели носит программный, принципиально художественный характер. Театр оперно-балетный, опереточный и драматический, говорится при этом, неспособны были бы продержаться в Тарту, если бы работали порознь. Однако в театральном искусстве так бывает нередко — частные и организационные по преимуществу соображения порождают общие и творческие последствия. Едва ли верно, что театр в Тарту не смог бы продержаться на одном только драматическом репертуаре. На этот счет не существует никаких правил, и свидетельством тому могла бы служить судьба драматического театра в совсем уже небольшом литовском городке Паневежисе. Со всех сторон Прибалтики устремляются сюда по вечерам автобусы со зрителями, стремящимися посмотреть постановки превосходного режиссера Иозаса Мильтиниса, и жители маленького Паневежиса жалуются, что они сами попадают на эти спектакли в последнюю очередь. Вынужденное в театре «Ванемуйне» сосуществование под одной крышей различных жанров не могло не оказать прямое влияние на режиссерские решения, на художественный строй спектаклей и, что самое важное, в немалой степени способствовало творческому самоопределению коллектива.

Процесс этот развивался в разных направлениях. В драматические спектакли театра проник дух постановок музыкальных, научил драматических актеров ценить музыкальное звучание слова, его скрытую мелодию, его таинственную и пленительную гармонию. От этого в драме возникло тяготение к своеобразному симфонизму и к той естественно певучей и по особому выразительной разговорной речи, которая, не насилуя себя, непроизвольно подчиняется музыкальным законам. Это подчинение не всегда доказуемо, но несомненно. И не случайно же, в конце концов, театр взял себе имя одного из самых певучих богов эстонской мифологии — имя Ванемуйне. В том-то, по-видимому, и дело, что случайное и, как говорят, вынужденное соседство жанров и последующее их взаимодействие ответило требованиям эстонской театральной традиции.

{249} Жизнь показала уже давно, что синтетический театр и синтетический актер завоевывают свои позиции и утверждают свое право на жизнь отнюдь не в результате искусственной, а иногда и насильственной гибридизации жанров. Попытки подобной гибридизации предпринимались неоднократно, но настоящих и сколько-нибудь устойчивых результатов не давали именно потому, что не развивалась форма синтетической драмы, которая самим содержанием и способом его воплощения обязывала бы актера уметь все. Но «умея все», надо какому-то из умений отдавать предпочтение. Практически даже в спектаклях А. Я. Таирова, таких, как «Жирофле-Жирофля» или «День и ночь», актерский универсализм имел только вспомогательное значение, и цирковые, балетно-эксцентрические или опереточные приемы подчинялись при воплощении образов Болеро или Мараскина или Жирофле-Жирофля законам развития драматического характера. Не случайно поэтому такой блистательный мастер движения и танца, как Румнев, выдвинувшийся в спектаклях Камерного театра, впоследствии посвятил себя жанру пантомимы и на драматической сцене в последние годы не выступал вовсе.

В театре «Ванемуйне» стремление к синтезу ни в какой мере не форсируется внешними и показными режиссерскими приемами, даже там, где для этого, казалось бы (как при постановке «Трехгрошовой оперы»), есть почва. И уж во всяком случае можно сказать с уверенностью, что здесь не торопятся делать слишком поспешные выводы из того обстоятельства, что ряд актеров «Ванемуйне» вполне свободно чувствуют себя и на драматической, и на оперной сцене. В высшей степени соблазнительно использовать универсальность этих актеров, но делать это надо, в их же собственных интересах, с большой осторожностью.

«Ванемуйне» настойчиво и не жалея сил ищет пути к новому и именно поэтому — тут нет никакого противоречия — бережно и с нескрываемой нежностью хранит во многих своих спектаклях эстонскую театральную старину. Театр хочет воспитывать своего зрителя по самому большому счету — не только наставлять его и вести за собой, но и развивать его эстетическую требовательность. Это делается, как говорится, на свою собственную беду, ибо в итоге такого воспитания зритель становится все менее сговорчивым и отвечать его требованиям оказывается все труднее. Но, может быть, именно к такому итогу и должна приводить подлинная творческая честность в искусстве. Само искусство воспитывает строжайших своих судей, и чем сильнее оно уверено в себе, тем больше импонирует ему их строгость.

{250} В этом тоже, разумеется, нет ничего парадоксального. Много лет назад в кулуарах какого-то большого театрального совещания В. И. Немирович-Данченко беседовал с группой собравшихся вокруг него актеров и один из участников беседы пожаловался на зрителей, кажется в связи со своей последней ролью. Смысл его жалобы заключался в том, что большинство зрителей еще не доросло до настоящего искусства, не понимает тонких режиссерских и актерских замыслов, не умеет ценить их. В. И. Немирович-Данченко холодно взглянул на собеседника и почти сердито оборвал его. А я думаю, сказал он, что успех приходит к режиссерам и актерам именно в качестве награды за их веру в ум, тонкость и проницательность зрителя.

В работе театра «Ванемуйне» вера в зрителя и ничем не омрачаемое уважение к нему проявляются во многом. Прежде всего, в ясности и внутренней серьезности замыслов; затем в простоте и в лишенной какой бы то ни было рисовки строгости используемых художественных приемов; наконец, в решительном и убежденном отказе от угодливого упрощенчества, якобы диктуемого уровнем зрительской культуры. Как мне кажется, театр работает, подчиняясь высокому и благородному убеждению, что истинное не нуждается в адаптации. Как бы ни была сложна воплощаемая на сцене жизнь, искусство не должно делать вид будто она на самом деле проще. За подобные иллюзии людям приходится раньше или позже расплачиваться собственными оплошностями и заблуждениями. Но есть и другая, оборотная сторона этого вопроса: точно так же, как вредно упрощать жизнь и тем самым заведомо лишать людей необходимого им аналитического и эмоционального опыта, вредно и не имеет никакого смысла усложнять ее и создавать впечатление, что простое не так-то уж просто, и придавать ему показную и напыщенную многозначительность.

Надо полагать, что театр отдавал себе в этом полный отчет, работая над трогательной и по-своему мудрой комедией Аугуста Кицберга «Портной Ыхк и его счастливый жребий». В простодушной и лукавой драматической притче Кицберга, драматурга, к которому театр «Ванемуйне» обращался много раз, рассказывается о том, как в собственническом мире мечта о богатстве разрушается ни более ни менее как ее осуществлением. Портной Ыхк мечтает разбогатеть и, о чудо! выигрывает уйму денег. Такое случается в жизни не часто, и никто поэтому не мог предвидеть заранее, что в руках доброго и никогда не видавшего денег бедняка богатство все равно не сможет удержаться. Ыхку так и не удается воспользоваться свалившимися ему на голову деньгами. Неведомыми ему и непостижимыми для него {251} путями деньги уплывают к своему извечному пристанищу — к богачам. С естественной верой в зрителя, который сумеет не только понять, но и додумать смысл притчи Кицберга, поставил пьесу театр «Ванемуйне», и занятая им художественная позиция ярче всего проявилась в трактовке образа самого Ыхка удивительно добрым, правдивым и, можно сказать, доверчивым актером Хелендом Пээпом, кстати говоря, оперным певцом, у которого за плечами не одна ответственная теноровая партия.

Пээп действительно полагается на тех, кто находится в зрительном зале, нисколько не сомневается в их способности понять и по достоинству оценить характер воплощенного им скромного, беспомощного и наивного человека. Для тех, к кому обращается Хеленд Пээп, нет нужды форсировать голос, прибегать к изощренной психологической фразировке, услужливо подчеркивать те или иные, кажущиеся ему самому наиболее важными, черты характера. Нет, иными словами, никакой необходимости разъяснять людям то, что они вполне могут и, главное, стремятся понять сами в живом и непринужденном общении с героями спектакля. Ведь, что греха таить, нередко между зрителями и героями пьесы встает тяжкая преграда в виде слишком настойчивой истолковательской инициативы театра. Подобная инициатива не помогает, а только мешает людям жить в зрительном зале собственной духовной жизнью, она становится и вовсе не нужной как раз тогда, когда между духовной жизнью героев и духовной жизнью зрителей устанавливается внутренняя общность.

Раньше, чем мы увидели Ыхка, прежде, чем возник перед нами этот уже немолодой, прихрамывающий, не слишком-то ловкий человек, из-за занавеса доносится его меланхолическое и несколько монотонное пение, пение человека, который занят, сам себя развлекает и не столько поет, сколько думает. Он напевает так просто, ему в такой степени нет никакого дела до того, как воспринимается его пение окружающими, что можно даже подумать — он и сам попросту не слышит собственного пения. Так поют люди, которые любят жизнь не за ее неведомые им блага, а за одно то, что она — жизнь, дарованная им единственная жизнь, без которой не нужны были бы им любые блага и недоступны любые человеческие чувства. Ыхк в исполнении Пээпа не унывает даже тогда, когда жалуется на свои невзгоды, не чувствует себя несчастным даже в тех случаях, когда не исполняются самые заветные его желания. По собственному опыту он знает, как трудно обходиться без денег, но ничуть не лучше представляет себе, как именно надо с ними обходиться. И когда деньги и в самом деле попадают ему {252} в руки, он так неумело и испуганно держит их, так бессмысленно и беспомощно перекладывает с одного места на другое, что кажется будто это и не деньги вовсе, а черт знает какая свалившаяся на него обуза.

В таком поведении Ыхка есть и свой второй психологический план. Может статься, что все мы с опозданием или просто не вовремя начинаем достаточно ясно понимать, что именно хорошо, а что плохо в нашей жизни. В самом деле, разве повседневные и неприхотливые беседы с людьми, или ловкое обращение с портняжной иглой, или доброе, непритязательное, ни к чему в общем не обязывающее соседское слово не реальнее и не намного дороже этих вот суетных, вобравших в себя всю жадность человеческую, эгоизм и черствость, высокомерие и низость, замусоленных денежных купюр? Конечно, дороже! И для того, чтобы никто в этом не сомневался, театр вместе с композитором Эдуардом Оя выводит на первый план, ставит в центр спектакля своеобразных, извлеченных из эстонского народного быта «слуг просцениума», портных, закадычных друзей Ыхка, сопровождающих действие своими довольно бесцеремонными дружескими комментариями и распевающих в интермедиях веселые и нравоучительные куплеты.

Со спокойным чувством правды всего происходящего с Ыхком, не вообще правды, а правды мира, в котором живет Ыхк, правды, у которой есть своя география и свое время, театр ведет эту не слишком замысловатую, прозрачную и прямодушную сценическую игру, с веселой и сочувственной наблюдательностью изображает портных, которые столь близко принимают к сердцу превращение Ыхка в богача. При этом каждый из портных живет собственной эмоциональной жизнью, в каждом легко улавливается свое остроиндивидуальное психологическое содержание. И вот являются перед нами, в смешных, изобретательно поставленных проходах, озабоченные, важные, несговорчивые, хорошо упитанные или, наоборот, отощавшие в портняжных трудах друзья Ыхка. Они появляются на сцене потому, что в одинаковой степени нужны и зрителям, и самому Ыхку, и больше всего потому, что они как раз и есть тот самый мир, в котором жил до сих пор и в котором чувствовал себя как рыба в воде неожиданно разбогатевший портной. Очевидная театральная условность понадобилась театру для того, чтобы восторжествовала на сцене психологическая реальность.

Кажется, что именно в шуточных портных сконцентрировано мудрое и бескорыстное жизнелюбие спектакля, именно в них воплощена утверждаемая и отстаиваемая театром вера в человека и его превосходство над собственным благополучием. {253} Портные живут на сцене так же правдиво, искренне, как и сам Ыхк, как и люди, с которыми он сталкивается, будь это хозяйка Вескимяэ, или волостной сторож Варик, или кто-нибудь еще. В конце концов, все они вместе становятся деятельным коллективным двойником главного героя, уличающим зеркалом его колебаний и ошибок и больше всего тем животворным и надежным источником, в котором Ыхк черпает силы для душевной победы над искушениями случайного и на короткий миг обретенного богатства.

В режиссерском решении Каарела Ирда органично и, пожалуй, непроизвольно сплетаются друг с другом полный поэтического обаяния, на редкость достоверный национальный колорит, атмосфера старой, ушедшей в прошлое хуторской Эстонии и элементы остросовременного по форме, иронического и веселого, вполне «городского», музыкального ревю. Насмешливое и серьезное, тонкое и нарочито аляповатое, вчерашнее и сегодняшнее становятся здесь неразлучными и образуют очевидное эстетическое единство. Все это ничуть не мешает национальной достоверности оставаться национальной достоверностью, а портным на просцениуме выглядеть персонажами, мыслимыми в любом современном пародийно-развлекательном спектакле. В этом, разумеется, нет ничего удивительного. Новые современные театральные жанры возникают отнюдь не на пустом месте и, конечно же, не потому, что кто-то желает их возникновения.

Очень часто, как видно, они берут начало в хорошо распознанной и расслышанной старине, в опыте, уходящем в глубь веков. Только очень недальновидные, равнодушные или плохо осведомленные художники считают подобный опыт окончательно и навсегда сданным в архив. Возможно, это происходит в известной мере потому, что в свое время эстетский «традиционализм» дискредитировал своей выхолощенной претенциозностью обращение к забытым и погребенным в музейных коллекциях изобразительным приемам и еще потому, что под понятие этого самого «традиционализма» нередко подводились и такие художники, которые по велению своего творческого долга, а вовсе не из желания «уйти от современности» удалялись в прошлое. Когда речь идет о традиционализме, нужно иметь в виду не безжизненность извлекаемых им из прошлого художественных приемов, а безжизненность художественных задач, ради которых их возвращали в жизнь.

Старое и старинное в искусстве становятся назойливыми, когда претендуют на особое к себе внимание единственно в силу своих преклонных лет. Но они с волшебной быстротой молодеют, помогая жить и чувствовать новым поколениям, {254} обращая свой опыт на службу живому и живущему, развивающемуся и устремленному вперед. Так, должно быть, обстоит дело и с богатствами национальных культур. Богатства эти велики не сами по себе, а в той только мере, в какой всесторонне, смело и широко используются ради сегодняшнего блага народа. Подлинной художественной культуре нечего делать в музейных запасниках потому, что в запасниках она перестает быть культурой. Это относится не только к живописи, но и к литературе и театру, где тоже существуют свои запасники — если не в прямом, то в переносном значении этого слова. Запасники, в которых пылятся, наподобие никогда не выставляемых картин, живые образы и идеи и в которых многое из того, что способно жить и волновать, умирает, лишенное воздуха и дневного света.

Характер и формы взаимодействия национальных традиций в современном театральном искусстве изменчивы и подвержены влиянию времени и исторически сложившейся обстановки в мире. Страны и культуры разъединяются войнами и нерешенными территориальными и экономическими проблемами или, наоборот, сближаются в силу требований политической или экономической конъюнктуры. Далеко не всегда эти требования совпадают с исторически сложившимся тяготением народов друг к другу или, тем более, тоже исторически сложившейся общностью их духовного развития. И тем не менее взаимодействие это никогда не прекращается, и оно оказывается особенно плодотворным именно тогда, когда каждая из национальных культур развивается естественно, когда богатства ее не только берегутся, но и обращаются на службу современности.

Забвение национальных традиций в искусстве, пренебрежение национальным опытом, в конечном счете, обедняет художников, придает их творчеству бесцветную и безжизненную универсальность и внутреннюю безликость. То, что претендует быть всем, оказывается чаще всего ничем, и то, что в изначале своем обращено к любому из нас, не получает отклика ни в ком. В иных зарубежных театрах усиленно и откровенно насаждается некий общеевропейский стиль спектакля, в котором характеры, обстановка, все выразительные средства подравниваются под нормы, вкусы и требования некоего утопического, тоже общеевропейского зрителя. Но именно эта тенденция приводит к стандартизации сценического языка, к омертвлению актерской речи и актерской пластики и уходу театрального искусства от животворных источников его творческого обновления.

Главным же источником подобного обновления всегда был и всегда будет естественный человек, не отчужденный от мира, а напротив, именно в многообразных связях с ним и обретающий {255} свою неповторимость и свою общность с миллионами других людей. У такого человека в крови — его народ, ландшафт его родины, песни его земляков, воспоминания его дедов. Он не был бы самим собой, если бы зачеркнул все это в собственной душе. Театральное искусство развивалось, оказывалось самым современным и самым интернациональным искусством именно потому, что в периоды расцвета своего не отрывалось от этого вечного источника своей молодости и своей новизны.

Но мы были бы глубоко неправы, если бы обратили внимание только на одну сторону этого явления. Ведь нередко происходит и нечто обратное. Попытки того или иного театра сделать национальные традиции чуть ли не единственным источником выразительных средств тоже неизбежно выводят его за пределы художественной современности с ее новым психологическим опытом и новыми общественными проблемами, с новыми формами эмоционального самовыражения людей и новыми средствами духовного общения. Музей и театр в любом случае две вещи несовместные, как бы интересны ни были музейные экспозиции и как бы бережно ни относились театры к реликвиям старины. Лет сорок тому назад в Ленинграде существовал театр, который пытался обручить искусство с этнографией и превратить исследовательскую концепцию в программу работы современного театрального коллектива. Он так и назывался — «Этнографический театр», и на подмостках его инсценировались старинные бытовые обряды — обряд русской народной свадьбы, праздник солнцеворота и т. п. Но как музей он не располагал достаточно подлинными экспонатами, а как театр не знал путей к сознанию современных зрителей, и очень скоро закрылся.

Когда-то, помнится, выдвигалась у нас идея создания театров со специализированным национальным репертуаром. Эти театры должны были посвятить себя работе только над Островским или только над Чеховым и Горьким, — нетрудно догадаться какие именно театры имелись при этом в виду. Считалось, что если Художественный театр сосредоточит свои усилия на постановке пьес Чехова и Горького, а Малый театр займется Островским и только Островским, национальные традиции в театральном искусстве окажутся в надежных руках. Но традиция не может и не хочет жить ради самой себя. Она может считаться подлинной традицией только тогда, когда вторгается в жизнь театра, для того чтобы жизнь эта стала и более полнокровной и более современной. Во всяком случае, именно так она утверждает себя в творчестве мастеров, которые с ее помощью избавляются от истолковательских предрассудков и при ее поддержке ведут свой новаторский поиск.

{256} Любопытно в этой связи отметить, что многие крупные европейские театры, те, которым была уготована роль своеобразных «мемориалов», специальных художественно обособленных хранителей духовных богатств нации — к ним принадлежали Шекспировский Мемориальный театр в Англии и в известной степени «Комеди Франсэз» в Париже, — сегодня решительно отказываются от какой бы то ни было репертуарной самоизоляции. Из года в год расширяют они круг своих репертуарных интересов, все чаще обращаются к зарубежной классике и к созданиям современной драматургии. Отныне Шекспир и Мольер приглашаются ими жить в непосредственном репертуарном соседстве с Шиллером и Чеховым, Островским и Лопе де Вега и их литературными правнуками. Верность национальным традициям не колеблется таким соседством, а, сколь ни парадоксально это звучит, подчеркивается им. Расширение репертуарного диапазона театров, накопивших огромный опыт работы над классиками своей страны, способно благотворно повлиять и на применение этого опыта, придать ему более всеобъемлющий и современный смысл. Широта репертуара — одно из важных условий вовлечения классических пьес в сферу современной театральной поэтики и преодоления ничем не оправданного различия эстетического подхода к созданию спектаклей классических и современных.

Разумеется, театр не антология и тем более не хрестоматия, где классики располагаются по рангу, возрасту и принадлежности к различным национальным культурам и историческим формациям и где непозволительны пропуски ни по одному из этих условий. Классики продолжают жить в театре по праву присущей им и не иссякающей силы воздействия на умы, важности, поучительности исследованных и запечатленных ими жизненных явлений. В творениях классиков сконцентрирован конкретный и вместе с тем всеобщий опыт человековедения, накопленный народами, и классики продолжают жить в той мере, в какой народы нуждаются в этом опыте. Точно так же обстоит дело и со всеми духовными богатствами народов. Богатства эти вводятся в современный жизненный обиход не в интересах национального престижа и не для демонстрации какого бы то ни было духовного превосходства одного народа над другим, а потому, что без творческого освоения этих богатств немыслимо дальнейшее духовное развитие народа и наций.

1965

## **{****257}** Независимость режиссера

Никто, кажется, не хлопотал в свое время об учреждении профессии режиссера, если только в самом деле можно учреждать профессии, да еще хлопотать об их учреждении. Возникла она отнюдь не по слезному настоянию актеров, возмечтавших о том, чтобы режиссеры пришли княжить и владеть ими, и не ради утоления жажды предприимчивых юношей, которые изо всех ранее существовавших профессий решили избрать для себя самую, как им казалось, неопределенную. Известно, что именно неопределенные профессии необыкновенно заманчивы и их притягательность для умов ленивых и паразитических неотразима.

Во времена моей юности иные начинающие режиссеры нередко выглядели — ничего не могу поделать, так оно было — настоящими недоумками. Множество их фланировало в лихо натянутых на левое ухо мохнатых кепках и зеленых или оранжевых, самого ядовитого цвета, шарфах и где только можно было, не испытывая ни малейших угрызений совести, громко провозглашало начало новой эры театральной истории. Провозглашать можно было ничего не страшась, ибо манифестов, деклараций, программ сочинялось столько, что цена на них падала каждый день. Их неопределенность вполне соответствовала распространенным представлениям о самой режиссерской профессии, согласно которым режиссурой мог заниматься каждый.

Но слишком широко распространяющиеся предубеждения никогда не остаются безнаказанными и не отомщенными. Чем больше поверхностные и дилетантские представления о режиссуре принижали ее и уподобляли поприщу, на котором можно ничего не уметь и благоденствовать за счет актеров, театральных художников, осветителей, машинистов сцены или, что представлялось наименее вероятным, за счет драматургов, которых вечно надо было переделывать, тем более сложным становился в действительности режиссерский труд, тем больших данных он {258} требовал и тем серьезнее становилась его ответственность за живые судьбы театра. Иными словами, тем яснее становилось, что режиссера, выражаясь фигурально, позвали в театр не ради его прекрасных глаз и не для того, чтобы слушать его завораживающие декларации, а потому, что явилась в нем настоятельная необходимость. Настал момент, когда без него уже невозможно было обойтись. Правда, вскоре его попросили особенно вперед не вылезать, держаться по возможности в тени, а еще лучше — и вовсе притворяться отсутствующим. Но все-таки он призван был для того, чтобы отвечать за все — за хорошую игру актеров и за плохую игру, за пьесу слишком переделанную или за пьесу недостаточно переделанную, за то, что в ней было сказано, или за то, что в ней сказано не было. С тех пор много воды утекло в нашем театральном искусстве, но я не могу поручиться за то, что все раны на теле режиссуры окончательно зажили.

Искусство режиссера давно уже ушло в глубь театра, проникло в его сложную внутреннюю структуру и прежде всего в механизм его взаимодействия с жизнью. Это означает, что режиссер перестал быть промежуточным звеном, посредником, контрагентом драматурга или контрагентом актера. Мера его власти над драматургом или его подчинения драматургу, власти над актером или следования за актером уже устанавливается не умозрительно, на глазок, как это делалось когда-то, а на основании реального вклада, сделанного им в современное человековедение. Как всякий другой художник, режиссер в наше время прежде всего исследует жизнь, постигает ее законы, образующие ее человеческие связи и зависимости. Он не только по-своему мыслит и чувствует, но и, подобно современному ученому, моделирует окружающий его мир. Средства, которыми он при этом пользуется, сложны и разнородны, но тем не менее это именно его средства, распорядиться которыми только в его и ничьих больше силах.

Хорошо известна формула, обозначающая наш театральный век как «век режиссуры». При этом подразумеваются последние десятилетия театральной истории, и в этом смысле она не вполне справедлива. Нельзя забывать о том, что театральный «век», уже прошедший, эпоха, когда достигло своих вершин режиссерское искусство Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, Крэга, Рейнхардта, тоже имела право именоваться «веком режиссуры», хотя это была совсем другая по своему идейно-эстетическому содержанию театральная эпоха. Формула эта верна только в той степени, в какой режиссура — и не вообще режиссура, а режиссура {259} в нашем сегодняшнем понимании этого слова — оказывается своего рода ракетоносителем актерских идей своего времени, выводящим эти идеи на орбиту большого искусства.

Именно в этом и состоит парадокс современной режиссуры. В результате явного усиления ее влияния и усложнения ее роли в театральном процессе, укрепились и продолжают укрепляться позиции современного актера. Сегодня, в не меньшей степени, чем когда бы то ни было, актер, и прежде всего актер, определяет собой, своей индивидуальностью, особенностями своего мышления и новизной своего психологического склада, содержание, своеобразие и новизну современного режиссерского языка. Огромное и действительно первенствующее место, принадлежащее в современном театре режиссеру, занято им в результате того непреложного факта, что сейчас самая суть его профессии во все большей степени связывается с творческой самостоятельностью актера.

Конечно, на самостоятельность актера опирались, в той или иной форме, и великие классики режиссерского искусства, но решительно изменилось и само представление об этой самостоятельности, изменилось и само взаимодействие исходной режиссерской мысли и творческого самосознания актера. Вся практика современного театра показывает, что режиссерские решения, игнорирующие эту самостоятельность, как правило, оказываются до конца не реализованными и значение их остается в большой степени умозрительным. В свою очередь, наиболее яркие актерские создания, возникшие вне законченной, целостной и столь же яркой режиссерской мысли, занимают свое место в отдельных индивидуальных актерских биографиях, но не в биографиях целых театров и не в биографиях всего нашего театрального искусства.

Вспомним так же и о другом. Во всех случаях, когда режиссура довольствуется пассивным актерским исполнительством и когда постановочные замыслы не связаны органически с творческим мышлением актеров и потребностями их внутреннего развития, не опираются на накопленный ими внутренний потенциал, рождаются спектакли ограниченного идейно-художественного звучания. Везде, где актеры не получают от режиссуры активного волевого импульса, обращенного именно к ним, они, может быть, и остаются мастерами, но, во всяком случае, не становятся открывателями. Об этом, между прочим, можно судить по творческой судьбе таких поистине удивительных художников, как многие мастера Художественного и Малого театров или плеяды актеров Ленинградского театра им. Пушкина. Переживаемый многими крупнейшими нашими {260} театрами режиссерский кризис стал, если говорить по большому счету, актерским кризисом.

Спектакли наиболее ярких представителей нашей режиссуры потому и представляются такими по-современному яркими и законченными, что они всегда спектакли в полном смысле слова актерские. Этим, надо полагать, нисколько не умаляется, а напротив, подчеркивается не внешнее, а внутреннее значение целостного и всеобъемлющего постановочного замысла. В интересах этого замысла, индивидуальные — и явные и те, что прежде были скрыты — особенности каждого из исполнителей, его эмоциональная энергия, ирония и пафос, проницательность и простодушие, сдержанность и открытость используются с наибольшей точностью и художественной целесообразностью. Ощущение старомодности, архаизма в игре актера возникает по преимуществу тогда, когда все эти индивидуальные его особенности предоставлены, так сказать, самим себе. Возникает волнение, если пользоваться вахтанговским термином, не от «сущности», а от самой актерской манеры, актерская речь теряет свою логику и точность.

Нередко приходится слышать актерские сетования: при анализе спектаклей наибольшее в наше время внимание уделяется режиссерским замыслам, и получается так, что этими режиссерскими замыслами как бы покрываются самостоятельное мышление актеров, их собственные открытия и находки. Часто говорят: вот, дескать, вы все рассуждаете об актерской самостоятельности, о личной ответственности актера за воплощаемый им образ, а когда дело доходит до актерского успеха, актера хвалят преимущественно за то, что он донес мысль режиссера, удостоверил своей игрой режиссерскую трактовку пьесы или режиссерское понимание авторских намерений. Претензии подобного рода как раз и связаны с изменившейся в самой своей основе творческой функцией режиссуры. Уйдя во внутрь отношений актера с драматургом, режиссер перестал быть только художественным диспетчером спектакля, изобретателем мизансцены, главнокомандующим цветом, светом, звуком, а превратился в нечто неизмеримо большее: в своего рода духовника и автора и актера, объединяющего и сливающего воедино самые заветные их тайны.

Может быть, имело бы смысл в этой связи вернуться к одной из вечных проблем театра, которую принято обозначать, как проблему «ведущей роли драматургии». Ибо было бы странным, если, говоря о режиссере и актере, наблюдая за переменами, происходящими в их отношениях друг с другом, мы обошли бы стороной человека, издавна признаваемого в театре {261} главным, обошли бы автора, который первый приносит в театр живые интересы, опыт, чувства, словарь, поведение своего современника, первый устанавливает духовную общность актеров со зрительным залом.

Время внесло в эту проблему весьма существенные коррективы, сохранив за автором его главные привилегии, но поставив перед ним новые и трудные задачи.

Современный режиссер проникает в глубь созданных драматургом характеров и внутри этих характеров ищет и фантазирует, определяет главное и второстепенное, действительное и мнимое, одним словом, обращается с драматургическим материалом так, как истинный художник должен обращаться с жизнью. В новых обстоятельствах, в новой форме и, разумеется, с новыми результатами повторяется то, что когда-то уже наблюдалось в «режиссерском театре», когда режиссер откровенно и с полной уверенностью в своей правоте сочинительствовал. Однако качественно это совсем другой процесс.

Во времена знаменитой «ревизии классиков», спектаклей, в которых любая или почти любая пьеса непременно деформировалась, разрывалась на бесчисленное множество эпизодов, переворачивалась, можно сказать, вверх дном, режиссер сочинительствовал по преимуществу вокруг драматурга и рядом с ним. Это различие весьма существенно и носит принципиальный характер, но оно не отменяет того непреложного факта, что современному драматургу тоже приходится делить с режиссером свою власть над созданными им людьми, их внутренним миром и жизненной позицией. В современном театре вырабатывается новая логика драматургического развития спектакля, которая оказывается одновременно и логикой режиссерского его развития. Именно в этом Мейерхольд был первооткрывателем, но его драматургическая доктрина, исторически развиваясь и сближаясь с требованиями современного сценического реализма, приобрела сегодня новый смысл.

Мейерхольд подчинял замысел автора собственному замыслу, в то время как режиссура пятидесятых и шестидесятых годов путем тщательного, последовательного и глубокого анализа ищет реальный и действительный смысл авторского замысла, стремится проникнуть во все его стороны, с целью подчиниться ему. Современная режиссерская активность не только расширяет и углубляет бытующее представление об авторском замысле, но и выводит это авторство за пределы одного только литературного жанра. Здесь тоже происходят явления, в подходе к которым требуется самый нелицеприятный и строгий историзм.

{262} В прошлом уже бывали, как известно, периоды, когда казалось, что с грохотом рушатся устои канонической драмы и что на смену ей как ее полноправные преемники рвутся «монтажи», «инсценировки», «композиции», освобождающие театр из плена законченных сюжетов, последовательно развивающегося действия и личных человеческих коллизий. При этом делались попытки объяснить подобную ломку кризисом буржуазной культуры, духовным крахом личности в капиталистическом мире или, наконец, новизной общественных проблем, завоевавших нашу сцену. А. А. Гвоздев, в своей статье «На западные темы», опубликованной в самом начале тридцатых годов, прямо утверждал, что психологическая драма отступает в Европе под натиском эстрадного ревю и развлекательного кинематографа и что глубокие жизненные проблемы безвозвратно уходят из круга интересов европейского массового зрителя. Отсюда делались и Гвоздевым и многими другими театральными исследователями далеко идущие выводы, касающиеся судеб всего театрального искусства в целом.

Приговаривалась к смерти камерная драма с ее ограниченной «интерьерной» проблематикой, объявлялись исчерпавшими себя слишком «личные» и слишком «частные» драматические коллизии, которым противопоставлялись обобщенные и укрупненные театральными средствами социальные катаклизмы века. В таких катаклизмах неминуемо должен был раствориться, потерять свои очертания единичный человек со своей индивидуальной судьбой, внутренним миром, неповторимостью. Человеческая личность должна была уйти из театра и вместе с ней, естественно, должен был уйти из театра и актер. Место и значение актера в театральном искусстве всегда определялось отношением к человеку, характером интереса к нему, к его общественной и личной биографии. Отрицание роли актера должно было привести к отрицанию человека как главного объекта театрального искусства и к ослаблению подлинной, а не мнимой связи театрального искусства с действительностью.

С А. Гвоздевым полемизировал в своих докладах, ставших впоследствии основой его брошюры «Реконструкция театра», не кто иной, как Мейерхольд, художник, которому иногда по недоразумению, а иногда в силу одностороннего его понимания приписывалось особенно деспотическое отношение к актеру и стремление закабалить его внешними постановочными эффектами. Однако именно он резко и непримиримо критиковал Гвоздева за то, что тот отдавал театр во власть голого и бездушного техницизма, инженерной мысли, которая якобы уже завоевала право главенствовать на сцене современного театра. Наибольшие {263} возражения Мейерхольда вызвала поддержка мысли Эрвина Пискатора о том, что «современная техника тоже может играть роль актера» и что, следовательно, собственно человеческое не обязательно должно оставаться главным в театре.

На самом деле позиция Пискатора в этом вопросе была сложнее и оспаривала не столько значение актера-человека в машинизированном современном театре, сколько его индивидуальную функцию в исполнительском коллективе. «Театр станет постепенно обходиться без буржуазных профессиональных актеров, — писал он в книге “Политический театр”, — завоевывая себе исполнителей из среды зрителей. Они перестанут быть дилетантами, потому что пролетарский театр в первую очередь выполняет задачу пропаганды и углубления коммунистических идей, и эти проблемы, естественно, не могут быть делом профессии, а являются общественным устремлением, в котором публика играет не меньшую роль, чем актеры. Он (актер. — *С. Ц*.) не может больше оставаться ни индифферентным к своей роли, ни подниматься над ней». Предвещая, с одной стороны, брехтовское «отчуждение» в искусстве актера, Пискатор стирал, с другой стороны, грань, отделяющую актера от неактера, жизнь подлинную от жизни, воссоздаваемой или творимой в целях коммунистической пропаганды. При таком подходе роль актера, как самостоятельного художника, вообще исключалась.

Мейерхольд, однако, имел в виду другое. Несмотря на собственный противоречивый опыт и на высказывавшиеся им в предреволюционные годы взгляды, он на рубеже тридцатых годов уже понимал, что проповедуемое в любой форме отрицание актера должно привести к смерти театрального искусства. В ответ на утверждение Гвоздева, что «в прошлом столетии судьба театра зависела от объединения драматурга с актером», а сейчас она «передается в руки тех людей, которые сумеют найти переход от театра актерских переживаний к театру гигантских возможностей, которые раскрывает техника индустриальной эпохи», Мейерхольд заявлял: «Как и в прошлом, так и в настоящем судьба театра всецело остается зависимой от объединения драматурга с актером».

Вовсе не случайно и отнюдь не из недостаточного уважения к своей профессии, Мейерхольд пропустил в этой защищаемой им формуле режиссера. Ни сама по себе проблема драматурга, ни сама по себе проблема актера никогда не переставали волновать Мейерхольда как проблемы, без решения которых не может быть не только решена, но и поставлена проблема режиссера. Ибо, с точки зрения Мейерхольда, режиссерское искусство, углубляясь и совершенствуясь, во все большей степени {264} проникается драматургическим и одновременно актерским мышлением и во многих отношениях сливается с ним. Как бы ни экспериментировал он в отдельных случаях с выдвижением на первый план отдельных элементов театра, в основе его работ лежало стремление ко все более свободному проникновению в авторские замыслы — в интересах этих замыслов и во внутренние возможности актеров — в интересах этих актеров. В связи с этим важную роль играло для него установление новых и все более динамических взаимоотношений между драматургом и актером. Забегая несколько вперед, можно утверждать, что с возникновением новых, более сложных, более глубоких и более опосредствованных связей между драматургом и актером связано современное развитие нашей реалистической режиссуры. Именно Мейерхольд подготавливал условия для такого ее развития.

Это ни в коей мере не зачеркивается тем обстоятельством, что в процессе поиска, эксперимента и режиссерской импровизации он допускал и серьезные просчеты и отход от собственных позиций, ударялся в крайности и изменял логике собственных намерений. Однако о многих действительно совершенных им ошибках можно было бы сказать великолепными словами гениального экспериментатора Ивана Петровича Павлова: «Часто там, где кончается неудачный опыт, начинается открытие».

Стремясь к крупным и доводимым до масштаба символов социальным обобщениям, Мейерхольд нередко игнорировал конкретную правду исторического развития. Символы теряли связь со временем и приобретали наджизненный и слишком всеобщий смысл. Люди в иных его спектаклях выходили из подчинения реальным психологическим законам и начинали казаться в какой-то мере марионетками, в мертвенном и оцепенелом облике которых терялись черты живых человеческих характеров. На этой стороне мейерхольдовского творчества особенно подробно останавливался в давней своей книге «Театр социальной маски» Б. В. Алперс. «Происходит, — писал он в этой книге, — многократное искусственное увеличение изображаемого факта. Из социально-бытового, классово-обозначенного, типичного только для данного, *сравнительно короткого отрезка времени* (курсив мой. — *С. Ц*.) он становится фактом общечеловеческой истории, характеризующим неопределенно широкий исторический период».

На этом упреке, делавшемся в адрес Мейерхольда почти сорок лет назад, есть смысл остановиться. Полемизируя в двадцатых годах с театром бытового и психологического правдоподобия, {265} Мейерхольд пробивался к социально-философским обобщениям, смысл которых заведомо не мог быть ограничен «сравнительно короткими отрезками времени» и которые самим вторжением своим в современный быт или картины исторической действительности предвещали процессы, развившиеся внутри реализма в наше время. Процессы эти вовсе не следует понимать в том смысле, что реализм в нашем сегодняшнем понимании, реализм, черпающий свою аргументацию в документе или в средствах «отчуждения» актера от воплощаемого им образа, уходит от конкретного содержания и подменяет его категориями надклассовыми и надсоциальными. В этом случае реализм безусловно перестал бы быть реализмом, изменил бы самому себе.

Правильнее было бы утверждать, что, исследуя конкретное социальное содержание, наш современный реалистический театр ищет путей к постижению общечеловеческого в нем, того общечеловеческого, которое не только не сбрасывалось марксистской философией со счетов, но, напротив, всегда оставалось в центре ее интересов. От извечной, характеризующей всю человеческую историю борьбы классов человечество движется к коммунизму, бесклассовому обществу, которое, в конечном счете, станет торжеством общечеловеческого. Коммунизм освобождает человека от пут капиталистической эксплуатации, расового и национального угнетения и тем самым возвращает ему подлинно человеческий облик, возможность жить в полную меру своих потребностей и возможностей.

Именно в этом смысле, коллизии, выступавшие у Мейерхольда на первый план, приобретавшие в его спектаклях такой острый и трагический характер, становились слишком всеобщими коллизиями и утрачивали свое конкретное социально-историческое содержание, даже несмотря на то, что в отдельных случаях связь между содержанием классического произведения и отраженными в нем историческими процессами явно упрощалась. Так, между прочим, обстояло дело в спектакле «Горе уму», где Чацкий был окружен своими единомышленниками-декабристами и звучащий в его речах общественный протест непосредственно отождествлялся с выступлениями декабристов. Сложные психологические опосредствования, отделявшие большие общественные движения от повседневного поведения отдельно взятых людей, для него не существовали. Выбирая между единичным и общим, он отдавал предпочтение общему и для изображения этого общего, в событиях и в людях, вынужден был обращаться к тоже слишком общим выразительным средствам, не столько к воплощению характеров, сколько {266} к их обозначению, к метафорической пластике и гротеску. Именно так представлялась ему уличающая сила театра как могучего средства социального анализа и социальной агитации.

Результат, который при этом достигался Мейерхольдом, был плодотворнее его творческого метода. Его спектакли потрясали именно критическим своим пафосом, вызывали ненависть к собственническому фарисейству, к универсальной лжи, превратившейся в главную силу капиталистической цивилизации, к разрушениям, произведенным в человеческой личности буржуазной нравственностью. Но они игнорировали часто конкретную правду жизни отдельно взятого человека, подлинную сложность его связей с окружающим миром, и благодаря этому мир, создаваемый им на сцене, мог казаться, несмотря на свою населенность пестрой и многоликой человеческой толпой, безлюдным. Ему ощутимо не хватало характеров, общение с которыми было бы доступно каждому из нас.

Выступая против еще не изжитого с его точки зрения «предреволюционного сплина» в театре, против «неверия, скептицизма, чеховского упадочничества», Мейерхольд подчеркивал, что «современный зрительный зал должен быть насыщен такой зарядкой, чтобы он знал, что нам предстоят еще бои, что еще не наступила пора подводить итоги, что мы еще не имеем права считать, что страшное гражданской войны — дело прошлое». С этих позиций «индивидуальное» и «частное» в человеческой жизни заранее и преднамеренно уподоблялось «скептическому» и «упадочническому». Главным объектом изображения становилась история во всем ее объеме, но не через людей, а поверх людей, не через человеческие судьбы, а в параллель с ними.

В связи с этим может возникнуть и, разумеется, часто возникает вопрос: как же в таком случае следует понимать слова Мейерхольда о том, что сегодняшняя и завтрашняя судьба театрального искусства остается по-прежнему в руках драматурга и актера. Ведь из этих слов вытекало, что даже его собственная театральная реформа ничего тут не изменила. Не прибегал ли великий режиссер, обращаясь к этой формуле, к особого рода мистификации, и не скрывается ли за ней смысл, противоречащий нашему представлению и о драматурге и об актере? В самом деле, ведь мейерхольдовская концепция человека, вырываемого чаще всего из своей естественной психологической среды и превращаемого в своеобразный муляж социального явления или социальной идеи, как будто далека от реалистического опыта современного актера. «Детерминированные» до конца и в этом именно смысле «собирательные» персонажи {267} мейерхольдовских постановок как будто заведомо исключали возможность взаимодействия творческой фантазии драматурга и творческой фантазии реально мыслящего актера. По видимости это, во всяком случае, так. Однако на самом деле вопрос этот более сложен.

Словно предугадывая путь, который предстояло пройти реалистическому театральному искусству уже после того, как его самого не стало, Мейерхольд рвался, минуя промежуточные этапы развития театра, к новым и укрупненным формам социально-психологического обобщения в театральном искусстве. Он нисколько не кривил душой, когда подчеркивал первостепенное значение союза драматурга и актера в современном театре. Но подразумевал он при этом не вообще драматурга, а драматурга, уже сумевшего подняться над подробностями быта, над слишком интимными, с его точки зрения, человеческими переживаниями и замкнутыми в себе, изолированными, опять-таки с его точки зрения, личными судьбами. Он видел при этом перед собой драматурга, стремящегося сделать объектом драмы революционную поступь человечества, катаклизмы, в которых решаются судьбы мира, а одновременно с таким драматургом представлял себе и актера, как бы возвысившегося над самим собой, овладевшего всем своим изобразительным аппаратом в такой степени, что творческая его мысль и фантазия оказались в одной плоскости с обобщениями и пластическими образами драматурга. Да, инициатива и самостоятельность актера в его отношениях с драматургом в мейерхольдовских спектаклях могли проявляться только при соблюдении этого условия, условия в такой же степени исключительного, в какой исключительным, вырывающимся из закономерностей театрального развития было все творчество режиссера.

Неповторимой и невоспроизводимой была вся логика режиссерских решений Мейерхольда, так как возникала, оправдывалась, удостоверялась эта логика только тем, что делал он сам В этом можно было убедиться на опыте многочисленных мейерхольдовских эпигонов, перенимавших видимость этой логики, пытавшихся повторять в работе над классикой ход его мыслей, но не сделавших, в сущности говоря, ничего такого, что могло бы считаться продолжением и развитием его творческого поиска. Мейерхольдовским эпигонам и псевдоученикам как раз не хватало гениальной способности мастера проникать в самые недра авторских замыслов, его поразительно масштабного понимания сюжетов и характеров, умения извлекать из них самые сложные и неожиданные пластические подробности и аргументы. В такой же степени недоступно было им и особенное мейерхольдовское {268} проникновение в природу актерской индивидуальности, каждая из которых сама по себе представлялась ему уже сложившимся, уже достигнутым *обобщением*.

Его влекло к Зайчикову или Ильинскому, к Бабановой или Гарину именно потому, что за каждым из этих актеров ему виделось все необходимое для воплощения определенного социально-психологического склада или явления. Чем ярче, удивительнее была актерская индивидуальность, чем больше было в ней своего, и притом естественно своего, тем лучше она ложилась на его замыслы. Ему нужны были Ильинский для роли Аркашки, или Гарин для роли Хлестакова, или Юрьев для роли Кречинского не только потому, что это были великолепные актеры, способные, как это принято было считать, наилучшим образом реализовать его режиссерские намерения, но еще и потому, что они сами, если можно так выразиться, и были его намерениями. Он не только приходил к этим актерам, но и шел от них.

Во многих случаях — и в этом согласны все исследователи его творчества — он ставил не отдельные пьесы, а, так сказать, писателей целиком, во всей их художественно-философской сложности. Именно поэтому, как это ни парадоксально, в процессе сближения пьес Гоголя или Островского отдельные драматургические создания, целостные и законченные, разрушались. Мейерхольд воплощал не образы «Ревизора», но образы, синтезировавшие в себе весь мир Гоголя с его трагическим и мятежным воображением, не образы «Горя от ума», но опять-таки всего Грибоедова, взволнованного и мужественного современника декабристов, их идейного однополчанина. И широта режиссерского понимания этих пьес как бы взламывала их изнутри, открывала в них доступ отсутствовавшим у авторов персонажам и мотивам. В интересах общей авторской философии она разрушала конкретные авторские замыслы.

Таковы были объективные издержки мейерхольдовского вторжения в классику, и отрицать это нет никакой необходимости. Но в том, что делал Мейерхольд, были и все признаки великого открытия, истинное значение которого прояснилось и продолжает проясняться только в наше время. Несмотря на неповторимость конкретного мейерхольдовского опыта, сама история театра сделала из него выводы, касающиеся всего развития современного театрального реализма. Истина возникла из скрещения той великой и вечно движущейся человеческой правды, которая была открыта для театра Станиславским, и мейерхольдовской страстной, открытой и тяготеющей к философским обобщениям театральности.

{269} Время сняло или снимает многие из противопоставлений, общепринятых в театре первой половины нашего столетия. Перестают быть антагонистическими понятия «театра переживания» и «театра представления» и исчезают во многих случаях границы между условностью и реальностью на современной сцене. Попытки использовать подобные противопоставления в условиях современной театральной практики сталкиваются со все возрастающими трудностями.

Это вовсе не нужно понимать в том смысле, что эстетические принципы сами по себе теряют свою определенность и вырабатывается некая межеумочная среднеарифметическая эстетика. Но новый опыт обогащает и видоизменяет старые понятия и вкладывает в них содержание, соответствующее смыслу задач, решаемых в наше время советским театральным искусством. Исследуя конкретное социальное содержание, наш современный реалистический театр стремится, как это показывает работа Георгия Товстоногова, Олега Ефремова, Юрия Любимова, открыть общечеловеческое в этом содержании. Именно навстречу общечеловеческому они движутся разными путями. И нельзя не сказать о том, что начало этому движению в столь разных направлениях, как те, по которым идут, к примеру, Товстоногов и Любимов, было положено Станиславским и Мейерхольдом, Вахтанговым и Таировым, режиссерами, позиции которых не имели между собой ничего или почти ничего общего. Ибо в свое время целая пропасть разделяла студийные опыты Вахтангова, развивавшего и по-своему осмысливавшего идеи Станиславского, и спектакли Камерного театра, в которых правда актерского переживания начисто и демонстративно отрицалась. Антиподами считались классические спектакли Художественного театра и вызывающе-дерзкие классические постановки Мейерхольда. Традиции отделялись от новаторства глубоким теоретическим рвом, долгое время препятствовавшим их естественному и неизбежному сближению друг с другом.

Может быть, поэтому могло показаться неожиданностью то обстоятельство, что уже в последние годы элементы обнаженной и громкоголосой мейерхольдовской публицистики врываются в спектакле «Шестое июля» на подмостки Художественного театра, а правда «театра переживания» проникает в насквозь условную поэтику спектаклей Юрия Любимова, где за броскостью и штриховой резкостью внешних выразительных приемов легко угадывается стремление к внутреннему осмыслению поэтического слова и поэтической речи. Нет надобности канонизировать и возводить в ранг обязательной закономерности совершающееся сейчас взаимопроникновение театральных {270} идей, но нельзя не сказать и о том, что осуществляемое Товстоноговым новое «прочтение классиков» было бы немыслимо и без глубокого и современного осмысления режиссером как традиций Художественного театра, так и дерзновений Мейерхольда.

Причин для подобного взаимопроникновения и синтеза театральных систем, вообще говоря, много, но одна и крайне важная из них заключается в том, что современное театральное искусство накопило за последнее время совершенно новый опыт социального исследования действительности. Оно ушло далеко вперед и от социологического буквализма двадцатых годов и от той психологической «приблизительности» и «примерного» правдоподобия, за пределы которых театр боялся выходить еще совсем недавно. Для решения новых задач, выдвинутых перед ним временем, ему понадобились и условность, и правда, и предельная, по возможности, достоверность (вспомним о документальной драме!), и откровенное притворство. Понадобились совершенно различные по своей природе выразительные средства именно в той мере, в какой принадлежность их к какому-то одному художественному направлению оказалась поставленной под сомнение всем нашим художественным развитием последних лет. По-другому, впрочем, понимаются сегодня и такие категории, как содержание социальное и внесоциальное, как тема «личная» и «общественная», хотя в определенном отношении их смысл не мог измениться. Все чаще и чаще психологический анализ становится одновременно и социальным анализом, а закономерности семейного быта все явственнее связываются в воображении художников со временем и историей. Если когда-то эти связи упрощались и буквализировались или вообще игнорировались, то сейчас они отыскиваются внутри самих жизненных явлений и не нуждаются в подчеркивании и обозначении. Они распознаются в самой природе человеческих чувств и отношений, в логике повседневного человеческого поведения.

Товстоногов обращается к «Моей старшей сестре» Александра Володина не потому, что якобы норовит укрыться в мирке личных судеб и сугубо домашних конфликтов от главных коллизий современности. Напротив, в беспокойной, неустроенной, полной больших и малых оплошностей жизни володинской героини Нади Резаевой режиссер видит мир бесконечно большой, в котором люди способны подняться до подвига и в котором может совершиться вероломство, в котором сталкиваются друг с другом высокое мужество и постыдное потребительство. Комнату, где живут сестры Резаевы, режиссер превращает в большой социальный мир и наполняет его эмоциональными {271} противоречиями и драматическими контрастами, благодаря которым мы начинаем понимать многое из того, что происходит за пределами этой комнаты. Есть на земле Нади Резаевы, самоотверженное и благородное бескорыстие которых обернется при надлежащих обстоятельствах не только нравственным, но и общественным героизмом, и есть на земле Уховы, которые сегодня досаждают подопечным племянницам своей назойливой, подслеповатой мещанской добротой, а завтра будут навязывать свои куцые обывательские жизненные нормы всем окружающим. Было бы в высшей степени недальновидно считать происходящее в комнате сестер Резаевых неким «малым миром», а какое-нибудь воображаемое профсоюзное собрание, на котором Ухов сказал бы в сущности то же, что он внушал племянницам, но уже обращаясь к большому коллективу, «большим миром».

Товстоногов стремится к полноте выражения жизни людей в свойственной единственно им форме. Естественно живущий и естественно чувствующий человек полнее всего доказывает подлинность испытываемых им потрясений и переживаемых им трудностей. Странно было бы, если бы мы стали требовать от людей такого выражения своей внутренней жизни, которое непременно отвечало бы сложившимся в нас представлениям об этой внутренней жизни. Режиссер в высшей степени последователен, и, идя своим путем, он в большей степени приближается к подлинным социальным обобщениям, чем если бы пытался универсализировать открывающиеся перед ним жизненные картины и искусственно укрупнять их. Для него единственный и самый верный способ укрупнения — проникновение в индивидуальную сущность характеров и поступков. В этой сущности он видит источник театральности, богатства пластической жизни на сцене, объемности драматического действия. К обобщению ведет в его режиссуре точно найденная конкретность, к яркой театральности — правда необъятного, непрерывно обогащающегося человеческого опыта.

Но и в пределах так называемого «психологического театра» (я очень хорошо понимаю всю приблизительность этого понятия в нынешних условиях, когда совершается, как об этом уже говорилось, полное переосмысление и великое переселение театральных идей) творческая позиция Товстоногова далеко не исчерпывает всех возможностей режиссерского поиска. Гражданственность в спектаклях «Современника» иная по своему эмоциональному строю, чем в спектаклях Большого драматического театра, хотя принципы психологического анализа в этих театрах очень сходны. В спектакле «Материнское поле» Б. Львов-Анохин создал мир строгих, разумных и подчеркнуто лаконичных {272} обобщений, и по характеру этих обобщений видно, что возникли они не просто в результате анализа, а в качестве заданной предпосылки режиссерского замысла. Ничто как будто не мешает зрителям видеть в построенном на сцене пустынном мире то, что в нем предполагается, — додумывать не дорисованное, воображать не изображенное. Но индивидуальная особенность этого мира заключается в том, что он необычайно логичен, и сама логичность эта, казалось бы, должна была бы расхолаживать. Между тем она оказывается в состоянии доставлять эмоциональное наслаждение и волновать, как волнует тонкий, изысканно построенный шахматный этюд. Кажется, что решение этюда скрыто где-то поблизости и что найти его не стоит никакого труда, а на самом деле оно хоть и близко, но вовсе не там, где мы предполагали. Для Львова-Анохина театр всегда — интеллектуальная задача, и это нельзя ставить режиссеру ни в вину, ни в заслугу.

Режиссерская энергия А. Эфроса направлена на постижение изменчивого и беспокойного внутреннего движения, совершающегося в человеческих характерах. Его меньше всего интересует само становление характеров и гораздо больше — путь к этому становлению, превратности, если хотите, драматизм этого пути, все, чем живет человек, соприкасаясь с окружающим его миром, все, что испытывает на крутых поворотах своей жизненной судьбы. Может быть, именно поэтому таким близким ему драматургом оказался Виктор Розов, и, может быть, именно поэтому в розовских неугомонных мальчишках, забияках и мыслителях, искателях и крикунах, нашел он свой наполненный «жизнью, как она есть» режиссерский мир, в котором особенно ярко разгоралась его режиссерская фантазия. И, может быть, по этой же самой причине его режиссерская фантазия так огрубляет иных чеховских героев, которые даже в самые тревожные и трудные мгновения своей жизни застенчиво таили от окружающих свою внутреннюю жизнь, какова бы она ни была.

Если только придавать словам их истинное значение, то следует признать, что сегодняшний режиссер не просто ставит спектакли, истолковывает пьесы или, как у нас любят говорить, создает сценическую атмосферу. Он делает нечто гораздо большее: творит, в подлинном значении этого слова, жизнь объемную, пластически выраженную (даже в тех случаях, когда предполагается, что она сама не слишком-то торопится пластически себя выражать), не предполагаемую, а в любом случае (даже тогда, когда сам спектакль последовательно условен) неопровержимо реальную, независимо от того, повторяет ли эта жизнь самую действительность или оказывается отданной во власть капризных {273} законов театральности. Товстоногов сочинил нелепую, напряженную, но очень реальную и, в конечном счете, возвышенную жизнь в доме сестер Резаевых, а Эфрос сочинил совсем другую жизнь в доме Садовых («В день свадьбы»), в чем-то горькую и полную предчувствий, в чем-то суетную и суматошную и, как всякая жизнь, в чем-то не такую, какой она на первый взгляд кажется. Частности неотделимы в ней от общего, потому что общее в ее течении как раз и складывается из них, как дом из кирпичей.

Такой именно жизни, какую сочинили в этих случаях режиссеры, еще не было и, скорее всего, не могло быть в тексте Володина или Розова, несмотря на то, что и у Володина, и у Розова текст насыщен многогранной и многоцветной человеческой правдой. Драматург и режиссер находятся чаще всего на разных этапах одного и того же творческого процесса. Драматург верно, точно, в меру своей личной художественной проницательности и таланта, указывает, какой именно должна быть совершающаяся в пьесе жизнь его героев; режиссер дает нам возможность убедиться в том, какова она на самом деле.

Режиссер определяет реальные очертания нафантазированной драматургом действительности, высматривает, выслеживает и, наконец, обнажает смысл совершающихся в ней процессов. Уже о Станиславском и Немировиче-Данченко не совсем ловко было говорить: постановщики. Бесконечно внимательные к мысли и слову драматурга, они вовсе не растворялись в нем, а тоже сами безбоязненно сочиняли жизнь, жить которой и участвовать в которой было необыкновенно интересно, важно, ответственно и, главное, необходимо. Они умели видеть мир, который не в состоянии были видеть каждый порознь, отдельно друг от друга авторы, актеры, художники и композиторы. Чтобы увидеть этот мир, нужно было обладать драгоценным и редким талантом думания театром. Людям свойственно думать на их родном языке: русским на русском, итальянцам на итальянском. Правило это действует и в искусстве. Драматурги думают словом, ситуациями, целыми сюжетами. Актеры в свою очередь думают характерами, человеческими свойствами, интонациями и жестами, повадками и манерами. Это, надо полагать, самая понятная и самая близкая им реальность.

И только режиссеры, именно режиссеры, целиком и полностью, самозабвенно и естественно думают театром. Они думают, пусть простится мне несколько торжественный оборот, светом и тишиной, человеческим шепотом и раскатом гневных человеческих голосов, топотом многих ног и шорохом едва заметных человеческих движений, пространствами, ритмами, {274} контрастами, ожиданиями и свершениями. У них нет иного способа выразить себя иначе, как через все это вместе. Весь опыт современного театра показывает, что если режиссер выражает себя через разрозненные элементы спектакля, только через актера или только через художника, его замысел остается неосуществленным.

Станиславский и Немирович-Данченко показали всем последующим режиссерским поколениям пример извлечения всей без остатка жизни из текста, написанного драматургом. В режиссерской разработке спектакля «На дне», во многом поразительно напоминающей современный кинематографический сценарий, содержатся подробные описания сочиненной Станиславским жизни: «Вдали, еле слышно, крик не более двух мужских голосов, беспрерывная брань пьяной контральтовой бабы и писк и плач другой пьяной бабы, очевидно избитой кем-то». Или: «Очевидно, Костылева часто бивали, поэтому он не выносит стоящих за спиной и в таком положении держит себя настороже».

Как во всяком истинном и высоком искусстве, жизнетворчество здесь неразлучно с глубоким и неподкупным исследованием жизни. Именно результатом исследования жизни явилось неопровержимое в своей конкретности указание, что мужских пьяных голосов слышно «не более двух», что у одной из бранящихся баб голос контральто и что Костылев по вполне основательным причинам не любит, когда кто-нибудь находится у него за спиной. Умение Станиславского добывать для сцены подлинную жизнь, а не измышлять ее, не конструировать ее видимость на основании ни для кого не обязательных представлений, остается главным примером для нашей молодой режиссуры. Режиссерское искусство в его современном значении родилось в тот самый момент, когда стало окончательно ясно, что произведение театра может быть создано не только глубоким и серьезным, но и по-своему проникающим в жизнь сочинителем.

Когда-то, не так уж, впрочем, давно, принято было считать, что *сочинительствующий* режиссер неизбежно предает автора и воплощенную им правду жизни, становится антиреалистом. Сочинительствующему режиссеру противопоставлялся режиссер, старательно следующий за буквой авторских ремарок, сознательно уклоняющийся от самостоятельной трактовки этих ремарок. Хорошо известно, что наивный и ложный в своей основе критерий режиссерского добронравия привел к омертвению фантазии многих одаренных режиссеров и к их окончательному отказу от подлинно творческого и обязательного в театральном искусстве развития авторской мысли. Диалектика режиссерской профессии в том и заключается, что ее независимость обусловлена {275} способностью режиссера чувствовать себя в мире, созданном драматургом, как в своем собственном.

Но есть еще и другая сторона того же вопроса. Противопоставление режиссеров слишком своевольных, позволяющих себе свободное и расширительное толкование драматургического материала, режиссерам, которые с восторгом становятся «на горло собственной песне», — искусственно в самой своей основе. Сочиняют, если уж пользоваться этим словом, в сущности говоря, все без исключения режиссеры: и те, что выступают как робкие копиисты, боясь сделать самый маленький шаг в сторону от сказанного автором, и те, что без ложной скромности превращают сочинение драматурга в предлог для демонстрации собственной сценической фантазии. Сочинительство начинается с того самого момента, когда слово написанное превращается в слово произносимое, а жизнь предполагаемая становится жизнью совершающейся. Речь должна идти вовсе не о том, можно или нельзя режиссеру сочинять, фантазировать, изобретать жизнь, непосредственно в пьесе не обозначенную. Скорее вопрос должен заключаться в том, «совместимы» ли, как говорят физиологи, образы драматурга и образы режиссера, не происходит ли при их сращивании процесс, который те же физиологи называют процессом «отторжения».

С характером и природой творческой активности режиссера непосредственно связан вопрос о возрождении в наше время театра широких и взволнованных социальных обобщений, в котором содружествуют оживший сатирический плакат и хореографическая символика, поэтическая публицистика и форма массовой клубной инсценировки. За десятилетия, прошедшие с тех пор как боевые агитационные зрелища ушли с театральных подмостков, многое переменилось в нашей жизни и, стало быть, во вкусах и потребностях зрительской аудитории. Вместе с тем опыты Юрия Любимова и в том числе «10 дней, которые потрясли мир» показали, что театральная поэтика и, прежде всего, режиссерская поэтика двадцатых годов вовсе не безвозвратно ушла из жизни. О реальном значении и притом значении, выходящем далеко за пределы своего времени, того, что было сделано и открыто в годы юности советского театрального искусства, мы думаем несколько предвзято, между тем оно не только очень велико, но и в известном смысле всеобъемлюще.

Историки театра, побуждаемые к тому своим исследовательским долгом, а в еще большей степени сложившимися давно и широко распространенными концепциями, любят расчленять этот опыт, вырывать его, так сказать, из контекста и старательно отцеживать в нем то, что может пригодиться современной {276} сцене, от тою, что навечно осталось в прошлом и не пригодится уже никогда. По этому принципу от современности отлучаются на одинаковых основаниях и формальное, поверхностное экспериментаторство и возникшие по властному требованию времени клубно-агитационные изобразительные приемы, и многое другое из театрального арсенала двадцатых годов. Между тем живая история театра позволяет себе иной раз самовольничать, отказывается приноравливаться к концепциям исследователей и нарушает все их расчеты.

Новизна и мудрость нового исторического этапа нашей духовной жизни вернули в ряде случаев силу этим, казалось бы, устаревшим и отжившим свое приемам, и примененные сегодня они, оказывается, могут стать необычайно действенными, а иногда и единственно возможными при воплощении образов, рвущихся в современность. На высотах подлинно поэтического творчества неожиданно и тем не менее вполне органично сливаются воедино глубокое обобщение и как будто бы случайно оказавшаяся в поле зрения художника бытовая деталь, философский символ и скромная житейская подробность. И если символ остается только символом, ничем не связанным с реальной и предметной действительностью, а обобщение оказывается только заданным обобщением, достигнутым к тому же умозрительным путем и не сумевшим вобрать в себя окружающую художника реальную жизнь, они бесплодны и едва ли в состоянии выполнить свое предназначение.

Обобщенный образ Матери-Родины, благословляющей патриотический подвиг своих сыновей, не мог быть создан подобным умозрительным путем. Он пришел в современную монументальную скульптуру из самой жизни и поднялся над воздвигнутыми в последние годы в разных городах мемориальными ансамблями как выражение живущей в каждом человеке веры в силу и самоотверженность материнской любви и как выражение всенародного патриотического чувства, испытываемого десятками миллионов людей одновременно. Уподобляя благословение родины благословению матери, народ удостоверяет всю естественность и психологическую конкретность чувств, испытываемых им по отношению к Отчизне. Притом речь идет не об уподоблении отвлеченном, заданном, а живом, при котором облик Матери-Родины вбирает в себя молодое мужество и глубокие морщины, суровость и нежность, уступчивость и непреклонность миллионов матерей. Фигура женщины, символизировавшая у французских художников-романтиков свободолюбивую, поднявшуюся на баррикады Францию, была при всей своей романтической обобщенности плоть от плоти своих современниц {277} и одногодок. Она была создана, можно сказать, не только воображением, но и наблюдением, пришла на художнические полотна из жизни и с полотен вернулась в жизнь. Но символы, которые давно и по разным причинам оторвались от своей жизненной основы, в конце концов теряют свой действительный обобщающий смысл и производят в силу этого тяжкое впечатление нарочитости. К несчастью своему, они так же смертны, как люди, — стареют и умирают, подчиняясь суровым законам времени.

Этот закон действует отнюдь не только в живописи. Именно потому, что опыт, из которого художники черпают свои краски и образы, связан с определенной исторической эпохой, бытовым укладом и господствующими вкусами, созданное ими в течение определенного времени убеждает только по принципу близких и прямых ассоциаций. Если исчезают эти ассоциации, многие из полотен умирают и жить остаются только те, в которых было уловлено нечто такое, что само перешло жить в другие времена. Перешло не по произволу истолкователей, а в силу исторически обусловленных духовных потребностей новых поколений. Все это, как не трудно догадаться, имеет прямое отношение к поискам новых средств режиссерской выразительности, к попыткам расширить изобразительный арсенал современного театра за счет приемов, возникших в ушедшие театральные эпохи.

Если уж суждено возвращаться на наши театральные подмостки высокой романтике поэтического слова и отвлеченным символам, плакату и орнаментальной пластике, то только таким, которым под силу выразить философский смысл и масштаб современных человеческих деяний. Никому, конечно, не придет в наше время в голову ограничивать право режиссера обращаться к несметным изобразительным богатствам старого театра, античного или шекспировского, к веселой мудрости итальянских народных масок и даже к картинному жесту романтических героев. В искусстве способно оживать все или почти все, если только призывается для живого дела и рассчитано на живой отклик ума и сердца.

Степень способности старого приема решать новые задачи — единственное, что дает право судить о правомерности или неправомерности обращения режиссера к изобразительным средствам, давно уже ушедшим на покой. Традиционализм не оплодотворил и не мог оплодотворить в свое время русский театр, ибо был не средством утверждения жизни в театре, а средством ухода от нее. Зато, как это хорошо известно из истории советского театрального искусства, свободолюбивые герои Шиллера и Лопе де Вега не только нашли со сцены Большого драматического {278} театра и киевского театра, в котором К. Марджанишвили поставил свой знаменитый «Овечий источник», путь к сердцам питерских и киевских пролетариев 1919 года, но и стали участниками их борьбы.

В этом смысле яркий и страстный спектакль Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир» особенно поучителен. Любимов избегает в нем какой бы то ни было предвзятости по отношению к нашему театральному прошлому — в такой предвзятости всегда есть оттенок мещанского высокомерия и ограниченности. Любимовцы широко используют в своих спектаклях открытия и изобретения агитационного театра двадцатых годов, опыт свободных и бессюжетных литературных композиций, сатирических обозрений, плакатной хореографии и эксцентрической пародии. Они не боятся быть учениками клубного театра тех лет, берут на вооружение знаменитые в свое время фореггеровские «танцы машин» с их изобразительной иллюстративной акробатикой, заставляют вспомнить сложные театрально-хоровые композиции В. Сережникова, который в своем «Театре чтеца» разрабатывал основы нового для своего времени искусства коллективной декламации.

Но Театр на Таганке посягает на нечто большее, чем возвращение на зрительные подмостки отдельных приемов и выразительных средств. Он пытается создать и в самом зрительном зале, и в фойе атмосферу антрактов, настроение зрителей, фланирующих у буфета, тревогу и возбуждение, революционный подъем и жизненные контрасты эпохи. В первый момент эта задача могла показаться почти решенной режиссером. Придуманная им чуть наивная, но трогательная «театрализация жизни» — билетеры в бушлатах, патрули, шагающие по фойе, громко звучащие под гармонь частушки революционных лет — «мой миленок меньшевик, а я большевичка» — сделала свое дело, вызвала смущенное оживление зрителей, почувствовавших себя активными участниками затеянной театром массовой игры. Краски революционной эпохи как будто и в самом деле легли на них, зарделись в петлицах современных пиджаков и на женских кофточках ярко-красными розетками, точно такими, какими обзаводились многие тысячи людей в дни революции.

Но тогда в этих розетках билась подлинная жизнь революционных дней. Люди носили их или ни с чем не сравнимой, взволнованной и счастливой гордостью или, наоборот, маскировали ими — так тоже бывало — злобную враждебность революции. Зато сейчас они сами по себе превратились в бумажную бутафорию, в эмблемы, которыми украшают себя участники «почты цветов», знаки, не способные что-либо выразить и, я бы сказал, {279} ни к чему не обязывающие. Они выцвели, увяли и тем самым утратили всякую связь с событиями, воплощаемыми на сцене. Все это становится не более чем игрой и притом игрой не слишком оправданной. Увы, как выяснилось, при помощи пунцовых розеток, бушлатов и частушек время не воссоздается. Ко всему этому нужны еще — да простится мне такая банальность — человеческие характеры, в которых эпохи не просто отражаются, а перекрещиваются, сталкиваются, терпят поражения и одерживают победы.

На моем зрительском веку спектакль Театра на Таганке — вторая попытка свободной сценической интерпретации книги Джона Рида. Первая была предпринята более сорока лет назад режиссером Игорем Терентьевым, поставившим в центр своего режиссерского замысла образ самого Джона Рида, мужественного друга нашего революционного народа, сумевшего понять и прославить всю правду, глубину и величие первой социалистической революции. «Шелест страниц» необыкновенной книги Джона Рида действительно стал в том спектакле, строгом и сжатом, говоря словами Маяковского, «шелестом знамен». Спектакль Терентьева был полон патетического воодушевления, но патетика и символика его возникали в лишенных всякой внешней помпезности бытовых эпизодах, в задушевных солдатских беседах, в сценах митингов, очередей, на телефонной станции, у воинских теплушек или у входа в Николаевский (ныне Московский) вокзал.

Несмотря на то что сам Терентьев, комментируя свою инсценировку, писал, что «характеристика действующих лиц не нуждается в подробном объяснении, так как типы не индивидуализированы», спектакль был населен реальными человеческими фигурами, очерченными скупо, но психологически достоверно. Были в спектакле и символические и гротесковые фигуры («шествие интеллигенции» или эпизод «В городской думе»), но на фоне этих эксцентрически-заостренных или построенных в приемах монументального плаката картин образ человека, напряженно и страстно постигающего революцию, ежеминутно вдумывающегося в нее, слушающего людей и открывающего для себя новую и неведомую социальную правду, приобретал, в значительной мере независимо от глубины его актерского воплощения, особую и врезающуюся в зрительскую память достоверность.

Символом, но и символом легко узнаваемым, вызывающим непосредственную и бурную реакцию зрительного зала, становился в спектакле крохотный, ярко освещенный пароходик, пересекавший в прологе черный полугоризонт сцены Клуба {280} совторгслужащих, — на нем, предполагалось, американец Джон Рид плыл из одного, старого, мира в другой, новый, и зрители приветствовали этот пароходик и воплощенную в нем решимость будущего автора одного из самых знаменитых книг века. Символичны были огоньки солдатских самокруток, то разгоравшихся, то затухавших, то снова разгоравшихся по мере того, как шел горячий, хоть и неторопливый солдатский разговор о революции. Условными и тоже символичными были движения толпы на сцене. Все участники этих массовок были вооружены карманными фонариками, вибрирующие и беспокойные лучи которых то и дело отражали отдельные человеческие лица, радостные, озабоченные или возмущенные. Условные обобщения возникали в спектакле на всем его протяжении и, скорее всего, в силу его внутреннего политического накала. Когда символы и обобщенные образы рождаются в театре в результате отбора жизненных явлений или наиболее существенных примет, характеризующих эти явления, когда, иными словами, они рождаются самой жизнью, они оказываются и наиболее емкими и особенно точными.

В спектакле Терентьева, несмотря на всю его агитационную обобщенность, были люди, люди, которым можно было до конца верить или с которыми хотелось до конца спорить. Был сам Джон Рид, обаятельный и словно раскрытый настежь собеседник, был солдат-философ, разговаривающий эдаким невозмутимым, ласковым и раздумчивым говорком, были случайные петроградские прохожие, торопливо пробегавшие по осенним улицам, и на фоне этой скупой и лаконичной правды условное и только едва обозначенное оживало, становилось достоверным и оправданным. Спектакль был поставлен через семь лет после Октября. По тем временам это был немалый срок, но казалось, что в сценическом действии еще не остыл жар великих событий. Он как бы объединял под одной исторической крышей актеров и зрителей, тех, кто был, тех, кто есть и тех, кто будет. Притом он не стремился создать ощущение единства вчерашнего дня и сегодняшнего, а сам рожден был этим единством.

Не нужно думать, что я вспоминаю о спектакле сорокапятилетней давности для того, чтобы поставить его в пример и назидание любимовцам, которые вообще отказались от воссоздания реальных исторических событий и решали в своей работе совсем иные идейно-эстетические задачи. Но есть все же обстоятельство, оправдывающее сопоставление двух этих работ. В эпоху, когда Игорь Терентьев, режиссер весьма крайних в искусстве взглядов и очень далекий от сценического реализма в нашем понимании этого слова, ставил «Джона Рида», была широко распространена поэтика условного театра. Терентьев начисто отрицал {281} «психологическую правду» на сцене, обрушивался на нее, где только мог нападал на так называемые «аки» (академические театры, среди которых числился и Художественный театр), и тем не менее большую революционную тему он решал, используя, может быть и сам того не признавая, средства сценического реализма. Само собой разумеется, реализм обновлялся здесь приемами клубно-агитационного спектакля, а в какой-то степени и маскировался ими — признаться в том, что он оставался в чем-то верен реалистическим традициям, Терентьеву не хотелось.

Но факт остается фактом — многое в том спектакле шло именно от реалистической традиции и благодаря ей было выиграно. Такие парадоксы возникают в истории театра довольно часто, и к таким именно парадоксам относится и обращение Театра на Таганке в наши дни, когда на сцене утвердились и утверждаются приемы углубленного психологического анализа, к гротеску и эксцентриаде, плакату и публицистической оратории. Театр использует все эти выразительные средства в той мере, в какой они способствуют, по его убеждению, торжеству на его подмостках высокой и подлинно современной гражданственности.

Художественные приемы сами по себе лишены души и смысла — как литеры, из которых еще не сложились слова. О них и судить следует не по тому материалу, из которого они отлиты, а по тому, что именно и с какой целью и силой при их помощи сказано. Художественные приемы, используемые Театром на Таганке, служат большим и честным художественным целям, и, в конечном счете, это самое главное.

Своего первого учителя, который помог ему найти себя, Театр на Таганке нашел в драматургии Бертольта Брехта, и в этом нет ничего удивительного. Брехт помог любимовцам утвердиться как шумному, деятельному, горластому студийному коллективу, где единая воля руководителя-режиссера становится волей многих, где в коллективном действии индивидуальное не растворяется, а утверждает и выражает себя наиболее полно. Это, конечно, не похоже на то, как выражает себя индивидуальность в психологическом театре, однако Театр на Таганке и не хочет быть психологическим театром в распространенном понимании этого слова. Можно с ним соглашаться или не соглашаться, но нельзя не признать за ним права вести поиски в избранном всем коллективом направлении. Студийный коллектив на то и коллектив, чтобы сообща, на одном дыхании и в едином порыве задумываться, действовать, искать, убеждать и спорить. Именно таким общим коллективным порывом и творческим увлечением диктуется в спектаклях театра отбор {282} иногда самых крайних, озорных или подчеркнуто грубоватых сценических приемов. Эстетика коллективной игры непосредственно воздействует и на репертуар театра и на избираемые им постановочные решения.

Театр настойчиво стремится сделать достоянием театральных подмостков современную поэзию, но меньше всего становится при этом «театром чтеца», пропагандистом поэтического слова. Он как бы расщепляет стихи, высвобождает сжатую внутри стихотворных строк драматическую энергию, и энергия эта приводит в движение пластику актера, рождает неожиданные зрительные образы, создает свою особую жизнь на сцене. Истинные возможности этого вновь рождающегося синтетического театрального жанра открылись в одной из самых сильных работ театра — в «поэтическом представлении» «Павшие и живые».

Меньше всего похоже это представление на величавый и торжественно-строгий монумент, воздвигнутый на театральных подмостках в память о павших поэтах. Памятником павшим поэтам становится в нем негаснущая гражданская страстность живых, их неразрывная связь с теми, кто отдал собственную жизнь ради того, чтобы не оборвалась жизнь миллионов. Ведь именно такую память оставили о себе молодые поэты, павшие на фронтах Отечественной войны, — беспокойную и действенную память, которая тем и величественна, что обращена вся от начала и до конца к живой жизни.

Обращаясь одновременно к поэтам павшим и живым, адресуясь через них к самой поэзии, к ее печали и гордости, боли и восхищению, театр населяет «поэтическое представление» множеством стремительно возникающих и исчезающих со сцены характеров, безбоязненно чередует сцены, полные трагического пафоса, с эпизодами «низкого жанра», плакатно-сатирическими или даже буффонными и достигает при этом удивительной внутренней цельности. Очевидно, в полной мере соответствует решаемой театром задаче его условная, сжатая и напряженная образность, спрессованная в каждой произносимой стихотворной строке эмоциональная энергия исполнителей.

Сложные, многоплановые спектакли-композиции Театра на Таганке требуют от актеров безукоризненного пластического мастерства, музыкально-интонационной точности и такого безошибочного «чувства локтя» на сцене, при котором движение каждого из исполнителей и произнесенное каждым из них слово становятся началом или продолжением того, что говорят и делают все остальные. И здесь в поисках театра неизбежно возникают противоречия, преодолеть которые не так просто. Общее {283} построение спектаклей, рисунок, композиция, партитура — назвать это можно как угодно — неизбежно ограничивают внутреннюю жизнь и внутреннюю самостоятельность актера на сцене. Во всяком случае, они мешают ему проживать на сцене жизнь, достаточно долгую для того, чтобы воплощаемые им характеры могли развиваться по законам не только самой жизни, но и по законам театра. Отсюда — обостренно ораторская речь у одних актеров и подчеркнуто приглушенная разговорная интонация у других. Отсюда же и демонстративный, и иногда и просто вызывающий (как в исполнении Высоцким роли Галилея) отказ от любых форм внутреннего перевоплощения, даже там, где перевоплощение требуется не в интересах отвлеченно понимаемой жизненной правды, а диктуется философским конфликтом драмы.

Все дело в том и заключается, что, оставаясь верным своей поэтике, театр должен задуматься над творческой судьбой актеров. Опыт показывает, что и в спектаклях, решенных в приемах ярко театрализованной публицистики, театр сталкивается с одним из главных законов нашего театрального века — с необходимостью решать в той или иной форме психологические проблемы, аргументировать их жизненной правдой характеров. Успехи, уже достигнутые театром на пути создания новой формы «поэтического представления», не освобождают его от подчинения этим законам, а, наоборот, требуют самого пристального внимания к ним. И это, вероятно, тоже одно из проявлений диалектики нашего театрального развития.

Приходится подумать и о том, что театр, так сказать, безлюдный, не населенный только что обнаруженной, заново распознанной человеческой правдой, не может быть долговечным. Потому что неисчерпаемость его искусства обусловлена неисчерпаемостью человеческих характеров. Известна мысль Гоголя о трудности постижения «вседневного» в окружающей нас жизни и о сравнительной легкости художественного отражения того, «что случается редко, что составляет исключения». В понимании Гоголя «вседневное» — это как раз и есть то конкретное, человеческое, что более всего способно обогащать искусство и указывать верную дорогу. Интересы режиссера — сочинителя спектаклей необыкновенно широки и всеобъемлющи, и все-таки они сходятся в конечном результате в той точке, в которой пересекаются человеческие судьбы и деяния человеческой личности.

Пока что любимовцев не привлекают развернутые человеческие судьбы. Я думаю, что пока они живут еще в несколько отчужденном и очень временном мире, в мире приемов, эффектов {284} и неожиданностей, которые вот‑вот перестанут быть эффектами и очень скоро перестанут считаться неожиданностями.

Ушли безвозвратно в прошлое времена, когда, специально для того чтобы выглядеть новаторами, режиссеры изощрялись во внешнем изобретательстве, в постановочных трюках, функция которых заключалась в том, чтобы удивлять. Стремление удивлять, вольно или невольно, адресуется к людям недостаточно осведомленным и легко поддающимся обману. Истинное искусство как раз требует взыскательного восприятия, и недаром Герцен как-то заметил: «удивление мешает наслаждаться». Перед Любимовым и возглавляемым им коллективом стоит задача трудная, но воистину благородная: найденное, добытое, извлеченное им на поверхность и введенное в строй действующих театральных средств обратить на службу вечной властительнице театра — человеческой правде.

Когда речь заходит о будто бы равной ответственности за судьбу спектакля всех участников исполнительского ансамбля, истина приносится в жертву крайне соблазнительной, благородной, но далекой от своего практического осуществления идее. На деле реальная ответственность каждого актера за судьбу спектакля, даже в тех случаях, когда он достаточно глубоко понимает решаемую театром общую и единую сверхзадачу, все равно жестоко ограничена принадлежащим ему в спектакле местом, попросту говоря — исполняемой им ролью. Увидеть целое и тем более отвечать за него актер в состоянии только оставив в какой-то степени занимаемую им позицию, отойдя в сторону от самого себя.

Ссылки на ансамблевые чувства советского актера и на широту его подхода к задачам, решаемым всем спектаклем в целом, были бы в данном случае совершенно беспредметны. Никто, конечно, не станет возражать против того, что театр искусство коллективное и что советский актер, в силу своей идейной зрелости, стремится подчинить собственное творческое решение общему режиссерскому решению и, следовательно, интересам каждого из своих партнеров. В спектаклях, подобных спектаклям Театра на Таганке, в этом смысле все выглядит как будто бы очень просто — общность исполнительских задач реализуется в прямой пластической форме, определяется точно согласованным коллективным действием. Но ведь речь идет не о такой ансамблевости и не о таком коллективизме. На сцене, где господствуют характеры индивидуальные и сценическая их судьба становится в той или иной мере единичной человеческой судьбой, уже давно возникли иные, гораздо более сложные представления об ансамблевом единстве. Если говорить по {285} совести, не лицемерить и не упрощать дело, и ансамблевое единство, и одновременно творческое самоутверждение каждого из актеров непосредственно связаны с характером творческой личности режиссера.

Весь опыт театра нашего времени показывает, что поверхностно и примитивно понимаемые коллективизм и студийная «коллегиальность» очень быстро и, вероятно, совсем не случайно превращаются в фикцию. Студии, в которых сценические трактовки характеров, атмосфера сценического действия и даже мизансцены отыскивались в коллективных обсуждениях и спорах, только тогда добивались успеха, когда их возглавляли яркие и обладающие сильной творческой волей мастера. Не нужно строить себе иллюзий насчет того, что творческая воля коллектива сама по себе оказывалась когда-либо способной противостоять воле такого руководителя. Успех, как правило, решался взаимоотношениями коллектива и руководителя, способностью коллектива идти за руководителем и способностью руководителя будить творческую волю коллектива. Так в свое время обстояло дело в студиях Художественного театра, в студиях Завадского и Симонова, в молодых театрах, руководимых Хмелевым, Вивьеном, Лобановым. Думаю, что так же обстоит дело и в студийных коллективах, возникающих в наше время.

Знаменитый «Персимфанс», чуть ли не первый в мире оркестр без дирижера, созданный в Москве в середине двадцатых годов, существовал, как известно, всего несколько лет. Он развалился отнюдь не по вине «первых скрипок», солистов, каждый из которых, якобы в силу своей строптивости, захотел в конце концов стать руководителем. Он перестал существовать именно в силу того, что коллективное творчество требует властной направляющей руки и становится фикцией каждый раз, когда лишается единой и всепроникающей художественной воли. Сколь парадоксальным это ни покажется, но полновластный режиссер понадобился как раз тогда, когда резко возросло в связи с возникновением новой драмы значение исполнительского ансамбля — внутреннего сценического согласия актеров — и когда стремление актеров к коллективному творчеству стало свидетельством их готовности самостоятельно осмысливать режиссерские замыслы.

Только отдавая себе отчет в сложности и внешней противоречивости этого процесса, можно воочию представить себе, чем на деле, а не на словах является так называемая творческая независимость режиссера. Она неразрывна — об этом приходится повторять снова и снова — с характером достигнутой им близости с драматургом, художником, актером, со всеми теми {286} создателями спектакля, чьи творческие замыслы и чей творческий труд переплавляются, формируются и завершаются в его собственном труде. Он сам не пишет, но вместе с актером творит жизнь на сцене. Он сам не играет, но вместе с актерами проигрывает роли и вместе с ними живет на сцене. Хорошо известно, что даже в спектаклях так называемых «актерских», где постановочный рисунок кажется почти неразличимым, но где есть последовательно развиваемая и единая сценическая мысль, творческое авторство режиссеров не вызывает сомнений.

Трудно было бы в наше время назвать имена крупных, сложившихся актеров, которые не связывали бы свои личные артистические надежды с общим характером поисков современной режиссуры и с индивидуальным мастерством выдающихся советских режиссеров. Вместе с тем все значительные произведения современного режиссерского искусства показывают, что наиболее глубокие новаторские режиссерские замыслы опираются на глубоко распознанные режиссерами, безошибочно избранные ими актерские индивидуальности. То, что мы иногда считаем чуть ли не предосудительным личным пристрастием режиссера к тем или иным актерам, тоже пора признать одним из наиболее последовательных проявлений режиссерской воли. Другое дело, что подобные пристрастия бывают и мнимыми, но ведь мнимыми бывают и сами режиссерские замыслы.

В формировании «перспективы артиста» режиссер участвует с того момента, когда вручает актеру роль или, в еще более раннем периоде, когда вызревает его постановочный замысел — то ли в процессе чтения пьесы, то ли при размышлениях над взволновавшей жизненной проблемой. В этот момент начинается активное, хоть и не всегда наблюдаемое невооруженным глазом взаимодействие режиссера и актера. Каждая из сторон занимает в таком взаимодействии попеременно подчиненное или господствующее положение; режиссер подчиняет себе актера и воодушевляет его своим замыслом и режиссерской верой в реальность этого замысла. Актер так же подчиняет себе и воодушевляет режиссера своей артистической личностью и самым фактом подлинности своего существования.

Нельзя ставить знак равенства между «Тремя сестрами», поставленными в Художественном театре в 1940 году, и возобновлением этого спектакля в пятидесятых годах. Нельзя не только потому, что никто, по свидетельству Гераклита, не вступает дважды в один и тот же поток, а любой спектакль — всегда поток, движение, процесс и притом процесс, вбирающий в себя само время. Нельзя еще и потому, что творческая мысль Немировича высеклась, как огонь из кремня, при соприкосновении {287} его замысла с индивидуальностями Хмелева, Тарасовой, Грибова. Она как бы вобрала в себя мысль, мудрое творческое спокойствие или душевную окрыленность будущих исполнителей спектакля и слилась с ними воедино.

Взаимодействие режиссера и актера — сложное и изменчивое взаимодействие, и напрасно бы мы старались установить раз и навсегда действующие в нем закономерности. Именно Немирович понял, что уродливое и мрачное шутовство Соленого, и его сумрачное одиночество, его топорность и одновременно его ранимость наилучшим образом могут быть воплощены Ливановым, художником причудливой, неожиданной и буйной актерской палитры. Но, с другой стороны, только такой глубокий и проницательный режиссер, как тот же Немирович, исчерпывающе объяснил актеру его «перспективу» и согласовал ее с правдой чеховского образа. Режиссер расслышал в голосе Ливанова интонации Соленого, и не просто потому, что у него оказался верный слух, а потому, что он стремился их расслышать и знал, что расслышит их.

В свое время Товстоногов поставил очень интересный спектакль «Лиса и виноград», героическую комедию Гильерме Фигейредо, с Виталием Полицеймако в роли баснописца и мудреца Эзопа. Это был крупно выстроенный спектакль, полный романтического воодушевления и одновременно горькой язвительности, поэтического восхищения силой человеческого духа и брезгливого отвращения к жадному и низменному потребительству, к трусливой и бесстыдной человеческой пошлости. Камертоном этого спектакля оказался, конечно, Эзоп — Полицеймако. Безмерный темперамент и эмоциональная мощь этого актера были в немалой степени укрощены режиссером, но укрощенная сила — все равно сила, и нередко не менее грозная и разрушительная сила, чем сила, предоставленная самой себе.

Представляя себе Полицеймако в роли Эзопа, Товстоногов заранее понимал, что будущий темперамент актера не должен в этой роли выплескиваться свободно, что неотразимая мудрость баснописца должна подчинить его себе, обуздать и повести за собой. Товстоногов не мыслил себе, задумывая спектакль, иного Эзопа, кроме как Полицеймако, но Полицеймако, как сказали бы философы, в снятом виде, преодолевшего собственное актерское воодушевление и полностью овладевшего им. Актер должен был беречь свою внутреннюю силу на тот случай, на тот высокий и трагический час в жизни своего героя, когда Эзоп «выбирает свободу» и как скалу обрушивает на окружающих свой саркастический и полный душевного бесстрашия вопрос: «Где ваша пропасть для свободных людей?»

{288} Эзопа, иными словами, должен был играть не тот актер, которого уже хорошо знали зрители, а тот, о существовании которого режиссер еще только догадывался. Потому-то можно утверждать, что сделанный режиссером выбор был не только очень творческим, но и очень трудным выбором. Он выбирал не то, что было хорошо известно в актере, а то, что должно было открыться в нем, возникнуть в процессе проникновения в роль. «Перспектива артиста» была определена безошибочно, и в результате родился образ, полный подлинно современной романтической героики.

Но вот, много лет спустя, Товстоногов вернулся к пьесе Фигейредо и поставил ее с другими актерами. Очень может быть, что, начиная работу, режиссер вовсе и не помышлял о создании новой трактовки пьесы. Да и зачем было бы ее зачеркивать — ее отличали внутренняя цельность и завершенность, и она блестяще выдержала экзамен у зрителей. Но именно вторая работа Товстоногова над пьесой показала, как сильно воздействие, оказываемое на режиссерский замысел актерскими индивидуальностями, художественными личностями, располагающими собственным духовным опытом и художественным мировоззрением. Какой бы властью ни обладала в театре режиссерская мысль, она все равно обусловлена природой актерского мышления и той неопровержимой реальностью, какой является актер.

В новом спектакле в роли Эзопа выступил Сергей Юрский, актер совсем иного, во многом противоположного Полицеймако склада — остроинтеллектуальный, органически враждебный какой бы то ни было аффектации и мускульной эмоциональности, но тоже живущий на сцене собственной и независимой, взволнованной и страстной жизнью, хоть и совсем по-другому, чем это было у Полицеймако. Громозвучный сарказм уступил в его Эзопе место печальной, горькой и ушедшей в себя иронии, душевная решимость обернулась не эмоциональным порывом, а глубоко интимным и застенчивым раздумьем. И с появлением нового исполнителя роли Эзопа весь спектакль приобрел новое звучание — по-другому полюбила вдохновенного и уродливого раба Клея, иным предстало оскорбительное убожество Ксанфа. Романтическая строгость ушла из спектакля, и его темой, его смыслом, его пафосом стало не просто мужество и человеческое достоинство раба и даже не величественное его свободолюбие, а превосходство живой человечности над мнимостью и смехотворностью жизни, которой живет преуспевающий Ксанф.

То, что Эзоп стал другим в интерпретации нового исполнителя, само по себе вполне естественно. То, что изменились в спектакле и Клея, и Ксанф, которых теперь играли не Нина {289} Ольхина и Николай Корн, а Наталия Тенякова и Олег Басилашвили, — тоже понятно. Удивительно другое. В процессе соприкосновения с новыми индивидуальностями иное направление получила режиссерская мысль, и постановщик, не споря с самим собой и не опровергая самого себя, по-новому прочитал всю пьесу.

Сама по себе «героическая комедия» Фигейредо по-современному иронична и по-современному интеллектуальна. Подлинная, а не показная интеллектуальность всегда несет в себе воинствующее демократическое начало, естественность, попросту непринужденность, и все это в полной мере присуще пьесе.

Но в первой версии спектакля режиссер следовал за наиболее сильными сторонами индивидуальности Полицеймако, и совершаемый Эзопом подвиг свободолюбия прозвучал в нем торжественно и романтически-приподнято. Режиссер верно почувствовал актера и уже по одному этому был безусловно прав. Романтическая приподнятость, не наигрываемая под воздействием внешних обстоятельств, а рождающаяся во внутренней жизни героя, не имеет ничего общего с бутафорской и показной картинностью и заведомо чужда всяческому позерству. Она и в игре Полицеймако вызывалась искренним и благородным волнением и честно служила идее пьесы, ничуть не препятствуя ее правдивости.

Во втором спектакле, — это опять-таки вполне закономерно, — на первый план вышла эта самая демократическая интеллектуальность пьесы, непринужденное авторское доверие к зрителям, к их способности понять мысль драматурга по-своему, самостоятельно и в то же время точно. Подлинный демократизм — и в искусстве, и в жизни — предполагает внутреннюю связь людей и полноту их взаимопонимания. Нет ничего отвратительнее и бесплоднее интеллектуального высокомерия, небрежно демонстрируемого превосходства драматурга и театра над зрителями.

Когда речь идет о взаимодействии творческой воли режиссера и актера, предполагается, само собой, близость их художественных позиций, уже достигнутое ими взаимопонимание. Только в условиях такой близости возможно проникновение режиссера в сферу скрытых творческих возможностей актера и одновременно наиболее отчетливое понимание актером того художественного выигрыша, который может принести ему следование за режиссером.

На протяжении целого ряда лет я наблюдал увлечение режиссера Рафаила Сусловича талантом Владимира Честнокова. Настойчивое и убежденное стремление режиссера создать именно в содружестве с Честноковым шекспировский спектакль {290} странно было бы рассматривать как режиссерский каприз — оно естественно, и к нему следовало бы отнестись со всей серьезностью.

Между тем Сусловичу так и не удалось осуществить свой замысел. Лет пятнадцать назад уже началась было его совместная с Честноковым работа над «Гамлетом», но была внезапно прекращена и, кажется, по причинам, ничего общего с искусством не имеющим. Не осуществился и другой совместный труд режиссера и актера — постановка «Ричарда III». После нескольких откладываний «Ричарда» отставили окончательно. Никто, конечно, не мог бы поручиться за то, что «Гамлет» или «Ричард» Сусловича — Честнокова стали бы выдающимися произведениями искусства, но многие естественные предпосылки для этого были налицо.

Когда-то актеры, по-настоящему любившие свою профессию, вынашивали свои собственные мечты о ролях вне всякой связи со сколько-нибудь определенными режиссерскими замыслами. Случается это и в наше время. И сейчас приходится слышать о долгих, не сбывшихся на протяжении многих лет актерских мечтах — о Гамлете или Лире, Хлестакове или Протасове. Судя по собственным признаниям Остужева, его понимание образа Отелло формировалось вне всякой связи со взглядами какого-либо режиссера, или, правильнее будет сказать, что он сам режиссировал роль в своем воображении. Но сейчас пришло как будто время актеру вчитываться, выражаясь фигурально, не только в самые роли, но и в режиссерские их толкования. Сейчас актер, мечтающий о роли, должен думать об исполнении ее в определенном режиссерском контексте. В нашей театральной практике совершенно недостаточно используется этот внутренний резерв открытий и взлетов театрального искусства.

Но для того чтобы актеров, мечтающих о творческом содружестве с яркими и оригинально мыслящими режиссерами, становилось все больше и больше, необходимо, разумеется, чтобы на театральные подмостки выходили режиссеры-личности, способные завоевывать авторитет не одним только, пусть и безошибочным, профессиональным мастерством, но и силой, глубиной, самостоятельностью образного мышления, умением всесторонне аргументировать свои замыслы и до конца защищать их. Хорошо, что в высших учебных заведениях будущие режиссеры получают уверенные профессиональные навыки, позволяющие им начинать работу, что называется, с ходу. Печально, однако, что они слишком рано становятся осмотрительными, уже в юности избегают всего того, что называется творческим риском, стремлением открыть в искусстве новые страны.

{291} Конечно, новые страны открываются редко, и тем не менее яростным стремлением открывать их был отмечен весь путь, пройденный искусством на протяжении тысячелетий. Потому-то и не хочется мириться с тем, что в работах совсем еще молодых режиссеров холодная и преждевременная режиссерская уверенность берет верх над режиссерским задором, воодушевлением и дерзостью. Виноваты в такой чрезмерной благовоспитанности не только ученики, но и учителя или те, кому со всех точек зрения надлежало бы быть учителями. Я имею в виду руководителей театров — им бы следовало в иных случаях предпочесть молодежь талантливую молодежи, слишком уверенной в своих силах. Когда замечательного режиссера, смелого экспериментатора Котэ Марджанишвили спросили, как именно надо воспитывать режиссерскую молодежь, он ответил: «Молодому режиссеру нужно дать самостоятельную постановку, и затем указать ему на ошибки, которые он допустил». Пока мы будем пуще огня бояться ошибок до того, как они допущены, число их будет непрерывно возрастать.

Чувство личной ответственности и за свои успехи, и за свои поражения нужно развивать в молодых режиссерах уже в самую раннюю пору их профессиональной жизни. Иной раз мы говорим о молодых режиссерах, несколько произвольно толкуя понятие молодости. Не стоит, пожалуй, забывать насмешливое обращение С. Я. Маршака к поэту, застрявшему в молодых, — «тот, кто еще не начал — не поэт, а кто уж начал — тот не начинающий». Начинать режиссерскую жизнь нужно не откладывая поиск до лучших времен. Бессмысленно рассчитывать на наступление зрелости, когда трудные задачи решать будет якобы легче. Чтобы стать настоящим режиссером, нужно с самого начала понять, что легких задач в режиссерском деле не бывает и что время для поиска и дерзания — не то, которое наступит, а то, которое уже наступило.

1965

## **{****292}** Мечта об актере

Во все времена нашей театральной истории в центре идейно-творческой борьбы внутри театрального искусства был актер. Отношение к актеру, определение его роли в решении главных творческих задач, стоящих перед театром, вело к творческому размежеванию режиссеров и считалось мерой их приверженности сценическому реализму. Режиссеры, отводившие актерам первое место в своих спектаклях, признавались реалистами; режиссеры, забывавшие об актерах, от реализма отлучались.

Тут была, однако, одна немалая трудность. Она заключалась в том, что открыто никто не утверждал, будто актеру следует уступить инициативу режиссерам и превратиться в безгласных исполнителей режиссерской воли. Даже самые крупные мастера так называемой «левой режиссуры» и «левого театра» начинали свои декларации с клятвы в верности вечно живому и вечно торжествующему на театральных подмостках искусству актера.

В статье «Современные актеры», написанной П. А. Марковым сорок лет назад, отмечалось наступление «режиссерского века». И надо сказать, что объяснение, которое Марков давал этому наступлению, не утратило, как мне кажется, своего значения и сегодня.

«Теперь не актер, — писал он, — подобно Ермоловой или Мочалову, но режиссер становился проповедником; своими учениками и последователями он воспринимался как вождь и завоеватель… От режиссера ждали, что он раскроет на сцене то, о чем мучительно думали актеры — каждый по отдельности, прислушиваясь к ходу революции. Оттого так яростно защищали режиссеры проводимые ими принципы. Форма, ими изображаемая, становилась знаком целостного мироощущения. Отрицать форму значило отрицать мироощущение — отвергать идеологию».

Как дальновидно отмечал в цитируемой статье Марков, в ту самую пору, когда режиссура утверждала свою якобы неограниченную власть на сцене, актеру возвращалась его творческая самостоятельность, и притом возвращалась обогащенная опытом {293} «режиссерских спектаклей», в которых, казалось бы, ему нечего было делать. «Актер менялся и воспитывался не только среди бурных политических и государственных изменений, но и среди такого же яростного изменения театральных форм. Ни один актер не мог выйти из них прежним — зритель хотел узнать меру и ценность его лица. Обогащение приемами сопровождалось изменением внутренних качеств».

С тех пор как была написана статья П. А. Маркова, утекло много воды, и тем более знаменательна справедливость выводов, сделанных так давно. В корне и бесповоротно изменились важнейшие театральные понятия и представления, в том числе представление об искусстве режиссера, о режиссерской форме и режиссерском содержании. То, что на заре режиссерского искусства могло приниматься за творческую активность режиссера, в наше время нередко рассматривается как режиссерское кокетство. В двадцатых годах режиссер часто величал себя на афишах то «автором спектакля», то создателем «сценической композиции». (Понятие «сценической композиции» было очень удобно — в него безболезненно входили и собственно режиссура, и драматургия, и замысел художественного оформления.) Сегодня это выглядело бы по меньшей мере смешно.

На протяжении нескольких десятилетий наша режиссура развивалась в русле социалистического реализма, но не нужно думать, что развитие это совершалось равномерно. Как известно, вслед за годами «стихийного» режиссерского формотворчества во второй половине тридцатых годов наступила пора режиссерского затишья. Действуя якобы в интересах жизненной правды, режиссер вообще ушел со сцены.

Так продолжаться долго не могло. Из театра стала уходить режиссерская выдумка, а вслед за ней театральные подмостки начала покидать и поэзия жизни. Режиссерские потери не вознаграждались актерскими приобретениями. Падение режиссерской активности привело к снижению актерского уровня исполнения. Оттого что режиссер умолк или почти умолк, актер не стал ни заметнее, ни активнее.

И режиссер вернулся в театр. Но вернулся с иными задачами и возможностями. Актер стал сейчас не только умозрительно признанным центром театрального искусства, но и главным источником режиссерского вдохновения и режиссерских замыслов. Наиболее сложные и глубокие из этих замыслов, связанные с проникновением в самую глубь новой действительности, могут быть воплощены только творчески самостоятельными актерами. Изменились не функция и значение актера в работе современного режиссера. Они были достаточно велики и в прошлые {294} времена. Изменилось нечто большее — связь между актерскими индивидуальностями и режиссерскими замыслами.

Все более настойчиво современные режиссеры ищут синтеза своего постановочного стиля и стиля актерской игры. Ибо стиль актерской игры, его новизна и действительность — это единственное, что может удостоверить новизну утверждаемого ими постановочного стиля. Ведь и раньше многие значительные режиссерские замыслы рождались из соприкосновения режиссеров с крупными актерскими индивидуальностями, которые собственным своеобразием многое проясняли в окружающей жизни. Но сегодняшнего режиссера привлекают — и во все большей степени — не только актерские индивидуальности, соответствующие их режиссерским намерениям. Он ищет сближения с актерами-художниками, стремящимися в искусстве к тому же, к чему стремится он сам. Основой отношений режиссера и актера становится не внешнее, а внутреннее равенство.

Путь к единству постановочного стиля и стиля актерского исполнения — долгий путь. Проходить его режиссерам и актерам приходится внутри каждого театра в отдельности. В театрах складываются свои творческие взаимоотношения, свои формы близости и взаимовлияния. И это не может не сказываться на характере содружества режиссера и актеров. Как правило, приятельские отношения гораздо более легки и праздничны, нежели настоящая, глубокая дружба. Режиссерам и актерам не раз приходилось убеждаться в том, что гораздо проще произносить добрые слова о творческом многообразии, о богатстве индивидуальностей в нашем театральном искусстве, нежели соприкасаться с этим многообразием и подчиняться ему. Знаменитое требование Маяковского «побольше поэтов хороших и разных» часто переадресовывается актерам, но, увы, переадресовывается только в самом общем, умозрительном смысле.

Когда же заходит речь о конкретной оценке этих самых «разных», но равно талантливых актеров, то выясняется довольно быстро, что одни, по мнению некоторых критиков и деятелей театра, имеют право считаться, к примеру, современными актерами, их заранее объявляют способными выразить дух и сущность нашего времени, а других зачисляют по ведомству уважаемой, но отжившей свой век старины. Такого рода эстетическую позицию Герцен называл когда-то «католической исключительностью». И надо сказать, что «католическая исключительность» не раз оказывалась помехой психологическому многообразию театра нашего времени, расширению его идейного диапазона, полному развертыванию его сил. Критерии современного и несовременного в искусстве не только относительны {295} и неточны, но и крайне подвижны. Они также подчиняются законам времени.

Это, конечно, не отменяет того факта, что сами по себе и полезны и плодотворны попытки определить особенности современного исполнительского стиля даже тогда, когда предлагаемые определения ни в коей мере не могут быть признаны окончательными. Хорошо, когда фиксируется — для рабочего применения — хотя бы одна особенность рождающихся выразительных средств. Но плохо когда все, что не подходит под эту вновь родившуюся мерку, сразу же и в самой категорической форме выводится за пределы современного искусства.

Современный режиссер и современный актер ищут друг друга. И ради облегчения этих поисков, для установления скорейшего взаимопонимания возникают временные определения, которые, можно сказать с уверенностью, забудутся, как только завершится становление того или иного исполнительского стиля.

Характеризуя современный стиль актерской игры, Г. А. Товстоногов писал в статье «Современность в театре»: «Мы все меньше должны описывать, а все больше создавать догадки в сознании зрителя… Современный артист обязан беспрерывно задавать зрителю загадки, которые тот должен разрешить. Этот процесс “отгадывания” интересует зрителя больше, чем сюжет; перспектива интересует зрителей больше, чем результат».

Мысль эту Товстоногов повторяет в ряде своих высказываний и повторяет, конечно, не зря. Его собственный, очень последовательный и цельный опыт учит, что современное искусство движется от скрупулезной и назойливой эмоциональной иллюстративности к намеку, от слишком определенных и прямолинейных выводов к предположениям, от открытой и широко демонстрируемой психологической жизни к жизни, в чем-то затаенной и все менее характеризуемой внешним человеческим поведением. Чеховская поэтика получает, по словам Товстоногова, свое дальнейшее развитие в искусстве современного режиссера и актера.

И все же мысль Товстоногова его режиссерская практика подтверждает далеко не всегда. Во многих своих сценических работах Товстоногов умел показать, как сильно влечет его к себе именно психологическая конкретность, своего рода материальность душевного состояния человека, определенность, досказанность его душевных движений. Режиссер настойчиво ищет новых объяснений этой досказанности, новых сценических аргументов в ее пользу. Вспомним, например, какую бурную психологическую правду открыл нам Большой драматический театр в образе Бонара из «Четвертого», с какой бешеной, ничем не {296} сдерживаемой энергией прожил свои несколько минут на сцене актер П. Луспекаев. Сдержанность как прием была бы здесь бессмысленна, ибо задачей актера было передать такое потрясение, переживаемое Бонаром, которое не могла бы загнать внутрь никакая сдержанность.

Поведение человека на сцене — всегда иносказание. Оно не только поведение, но и нечто такое, в чем мы должны угадать мысль автора, его отношение к своему герою, его точку зрения на него. Оно может быть очень глубоким и ярким, но истинная роль его проясняется только тогда, когда в какой-то очень важный момент сценического действия его отстраняет прямой, непосредственно выраженный смысл. З. Шарко, исполняющая роль Тамары в «Пяти вечерах», поет свою грустную и простодушную песенку «Миленький ты мой», ни к кому не обращаясь и словно ни о ком не думая — без всякой эмоциональной окраски и с почти заунывной монотонностью. Но ведь эти монотонность и заунывность — не что иное, как выражение глубокой, застенчивой душевной взволнованности, ищущей себе надежного укрытия.

Сдержанность или, как у нас часто говорят, «закрытость чувств» в палитре современного актера возникла потому, что она возникла в человеческом обиходе. Но «закрытость чувств» нередко приобретает и в современном быту, и в искусстве пародийную окраску. Для объяснения в любви подбираются нарочито грубые и далекие от любви слова, отчаяние передается не иначе, как непринужденной веселостью. Не думаю, чтобы театру во всех случаях следовало бы пропагандировать подобные психологические приемы. Не мешало бы иногда и повоевать с ними, живым сценическим примером объяснив молодым зрителям, что ничего зазорного в искреннем и открытом чувстве нет, что вовсе не обязательно прикрывать свою душевную красоту лохмотьями блатного языка.

В лучших своих спектаклях Товстоногов вовсе не стремится, однако, к той приглушенной камерности и к той диктатуре подтекста, которые нередко противопоставляются выразительным средствам старого театра. Были в самом деле времена, когда все, что не дало о себе знать в усиленном звуке голоса актера, в сделанных им ударениях, голосовых курсивах и разрядках, движениях и жестах, считалось не прожитым и не сыгранным. Но времена эти давно прошли, и полемизировать с ними сегодня нет никакой необходимости. Лучшие сцены в спектаклях Товстоногова свободны от назойливой и заданной приглушенности, выдаваемой некоторыми за обязательную принадлежность современного сценического стиля. Они полны ничуть не скрываемого {297} (да и зачем его скрывать?) воодушевления, той действительно строгой и действительно сдержанной, но очевидной страстности, с которой живут, любят и ненавидят люди истинного душевного размаха, люди, искренность которых равна их мужеству.

Товстоногов имел право на создание «рабочей формулы» современного стиля, но универсальное применение этой формулы могло бы способствовать возникновению нового сценического штампа, столь же чуждого правде жизни, как и всякий иной штамп. Слова и определения в какой-то мере всегда условны. Об этом, между прочим, свидетельствует то обстоятельство, что такие термины, как «сдержанность» или «недосказанность», возникают в театральном обиходе не впервые. Они пускались в оборот и раньше, в совсем иные театральные времена, но тогда в них вкладывалось иное значение. Характеризуя один из исходных методологических принципов «эстетического театра» — «принцип творческой активности зрителя», П. И. Новицкий писал ряд лет назад в своих «Современных театральных системах»: «Эстетический театр решительно изгонял со сцены всякие бытовые или исторические детали, всякое нагромождение лишних аксессуаров… и предоставлял зрителю по немногим элементам своим воображением творчески дорисовывать данные сценой намеки».

«Отсюда, — делался им вывод, — эскизность, камерная незаконченность оформления, сдержанность жеста и движения, холодность звука. Недосказанность как принцип. Лучше не доиграть, чем переиграть. Лучше не досказать, чем сказать лишнее». Нет нужды говорить о том, что совпадение терминов ни в коей мере не означает совпадения принципов. «Переиграть», в понимании режиссеров «эстетического театра», означало дать слишком ясное, чересчур отчетливое представление об изображаемом жизненном явлении, тогда как для современного режиссера оно означает исказить его, пройти мимо его сущности. Декаденты боялись, что доигрывание жизненной правды ослабит позиции декадентского агностицизма.

Ведь если можно очень точно, очень конкретно и достоверно воссоздать на сцене характер человека и «жизнь человеческого духа», то, вероятно, жизнь эта сама по себе не так уж загадочна. И не так уж оправдана излюбленная декадентами зашифрованность человеческих переживаний. Реализм в искусстве ставит перед собой трудную, но бесконечно важную задачу — проникнуть в тайну всего, что кажется необъяснимым и непознаваемым. Декадентское искусство добивалось противоположного: в ясном и простом найти свою тайну и даже в том, что {298} уже объяснено, непременно обнаружить неразгаданное и непостигнутое. Вот какие разные художественные намерения и какое разное содержание могут скрываться за одним и тем же, по виду точным и бесспорным термином.

Но отбросим, однако, в сторону слишком неопределенное, а иногда и двусмысленное понятие «сдержанности» или столь же вероломное понятие «недосказанности». Дело не в этих понятиях, а в том, что в современном искусстве новый и живой смысл приобретает старая поговорка «Москва слезам не верит». «Москва» в самом деле не верит любому притворству, в какой бы художественный прием оно ни рядилось. «Москва» не верит слезам, за которыми ничего нет, слезам, готовым пролиться по любому поводу и в любую минуту. Не верит, скорее всего, потому, что знает цену истинным слезам и истинным признаниям, знает цену всему тому, за чем скрываются вся сложность, все богатство и психологическое многообразие человеческой жизни.

Слишком откровенная демонстрация героями своих чувств раздражает современного зрителя и воспринимается им как заведомая фальшь. Но тут важно подчеркнуть, что раздражают ни в коем случае не самые чувства, как бы откровенно они ни были выражены, а именно их демонстрация, подчеркивание, стремление при их помощи вызвать сочувствие или согласие, снисхождение или жалость. Но ведь точно такое раздражение должно было бы в конце концов вызвать и нарочитое сокрытие этих чувств, стремление завоевать сочувствие именно сокрытием, а не демонстрацией. Разные поколения по-разному понимали преднамеренность и нарочитость в изображении живых чувств, но уж зато все, что признавалось ими нарочитым, — отвергалось самым решительным образом. В этом смысле наше поколение не предлагает ничего нового.

С так называемой «актерской манерой» или «исполнительским стилем» происходит нечто сходное с тем, что можно наблюдать на судьбе всех других выразительных средств театра. Они уходят со сцены и возвращаются на нее, стареют и обретают новую молодость. Все зависит от того, какие задачи приходится решать театральному искусству в данный период и какие требования предъявляются ему зрительской аудиторией. Отзывчивость и восприимчивость зрителей, оказывается, тоже способны творить чудеса — они делают живым то, что могло показаться умершим, возвращают силы и молодость творениям искусства, которые выглядели хрестоматийными реликвиями.

Мысль о современном и несовременном в актерском искусстве сразу же приводит на память художников, которых уже нет {299} в живых и о которых уже давно пишутся воспоминания — признак не слишком обнадеживающий! — и которые тем не менее принадлежат живому в театре. Как это ни парадоксально, но ни в одном из искусств новизна не рождается с такими трудностями и на протяжении столь долгих периодов времени, как в искусстве актера. Ни в одном из искусств не происходит также столь свободное и столь сложное взаимопроникновение манер, приемов, стилей, как в актерском искусстве. И здесь — воздействие живой зрительской аудитории нередко путает карты, усложняет творческое размежевание актерских школ.

Сегодня уже нет среди действующих актеров Александра Остужева, но я уверен, что его нельзя отдавать одному только прошлому. Певучая и ясная одухотворенность его голоса, поразительная для актера его школы естественность пафоса дают ему полное право называться актером — нашим современником. Современных ролей он почти не играл, был в чем-то трогательно старомоден, а со зрителями обращался, как художник — живой от начала и до конца. Можно было даже сказать больше: где-то в глубинах его одухотворенного голоса, его возвышенной речи улавливались та самая простота и сдержанность, которые стали знаменем многих актеров наших дней. В искусстве надо помнить родство. Иные из актерских приемов (не все, конечно) пересекают самые ответственные исторические рубежи и в новые для них времена начинают новую службу.

Ушли в прошлое и никогда не вернутся на сцену псевдотрагические завывания, которыми посредственные актеры тешили своего неискушенного зрителя. Ушли и, надо полагать, не вернутся на театральные подмостки мнимые и бутафорские приметы трагического и смешного, трогательного и мудрого, живого и мертвого. Но то, что существовало до того как появились его театральные подобия, то, что как бы предшествовало возникновению театральных штампов и условностей, то, что в настоящем, неискаженном виде характеризовало своеобразное и высокое искусство многих трагических актеров прошлого, сплошь да рядом оказывается нужным и сегодняшним людям, переосмысливается ими и начинает восприниматься по-новому.

Выспренняя актерская школа, школа манерной и приторной декламации и полутанцевального по своей картинности жеста (одним из виртуозных и высокоталантливых представителей этой школы в нашем театре был Ю. М. Юрьев) изжила себя очень давно, и отдельные ее выученики выступали в полном одиночестве. Однако произошло это не просто потому, что изменились вкусы, сложились новые, радикально отличные от прежних представления о естественном и неестественном, красивом и некрасивом. {300} Тут была еще другая причина. Школа, о которой идет речь, гальванизировала ушедший в прошлое актерский стиль не в силу возникших эстетических потребностей зрителя, а вопреки им. Такого рода гальванизация настоящих следов в жизни искусства не оставляла и не могла оставить. Стилизаторство предлагает нам некую устаревшую художественную форму ради нее самой. Устарелость, а стало быть, безжизненность формы становится эстетическим качеством.

Полвека или больше того назад так называемые «традиционалисты» доказывали с самым серьезным видом, что стилизованная старина в театре как раз и есть истинная, а не мнимая современность. В 1907 году был даже создан театр особого назначения — «Старинный театр», в котором, по мысли его основателей, должны были ставиться «пастурели» и «миракли», средневековые фарсы и литургические драмы. И так мертва, так бесплодна была эта затея, что, просуществовав всего около двух месяцев, «Старинный театр» приказал долго жить. Однако спустя полтора десятилетия после провала «Старинного театра» Евгений Вахтангов блистательно доказал, что отнюдь не любой уход в прошлое и вовсе не любое обращение к театральной старине должны носить формально-эстетический характер.

Художник с необыкновенно живым и острым чувством времени, всем существом привязанный к своей бурной революционной эпохе, Вахтангов не выполнял свой долг перед прошлым, ставя «Принцессу Турандот», не раскланивался перед ним, а призывал в союзники — просил старую сказку послужить молодому времени. Он взорвал изнутри стилизованную сказку Гоцци, и петардами ему послужили интонации, юмор, живые человеческие чувства современных ему людей, характер их общения друг с другом, их простота и непосредственность, естественность и увлеченность. Только благодаря этому преображенная Вахтанговым сказка отлично акклиматизировалась на советской сцене, перестала быть на ней чужеземкой и засверкала всеми веселыми и задорными красками. Совсем недавно она снова была поставлена на вахтанговской сцене. И как раз это второе рождение замечательного спектакля многое прояснило в его природе. То, что было по самой сути своей глубоко враждебно стилизаторству, в возрожденном спектакле утратило свою импровизационную основу. Новые исполнители «Принцессы Турандот» делают свое дело с блеском, но, как мне кажется, спектакль не просто играется, а демонстрируется как выдающееся явление театрального прошлого. Сами по себе манера, прием, краски ничего поделать не могут. Сегодня открытая Вахтанговым театральность опосредствована и развита всем опытом нашего театрального {301} искусства. Но именно это и придает возобновленной «Принцессе Турандот» характер не слишком волнующей театральной ретроспекции.

В истории нашего, да и не только нашего театра были времена, когда с особой настойчивостью осуждалась в искусстве режиссеров и актеров приверженность к откровенной театральности. От театрального искусства требовали, чтобы оно непременно скрывало от зрителей свое театральное происхождение. Логика этого требования была поистине удивительна. Театр должен был перестать быть театром и превратиться в нечто, несущее все его обязанности и лишенное всех его прав. Это враждебное отношение ко всему, что выдавало в театре театр, а в актерской игре — актера, заметно отразилось на системе актерского воспитания и, что самое важное, породило в конце концов новую нетеатральную театральность.

Пресловутый многозначительный «шепот», подчеркнутая и демонстративная монотонность речи вместо интонационного полнозвучия, показная непринужденность сценической жизни героев — все это превратилось в серию иных, чем прежде, но тоже демонстративных театральных приемов, в театральщину, да простится мне это слово, особого рода. Во всем этом отражалось стремление создать на сцене такую психологическую атмосферу, которая была бы способна противостоять исторически сложившемуся представлению о театральных штампах. Но что делать, если в борьбе со штампами возникают новые штампы, столь же далекие от жизни, как и их предшественники. «Прием» в искусстве не способен сражаться с «приемом», «манера» не в силах противостоять «манере». Новое в искусстве актера — точно так же, как и в искусстве драматурга и режиссера — побеждает только тогда, когда несет с собой новое содержание.

Борьбу с пресловутой «театральностью» в искусстве актера чаще всего вели те поверхностные и ученически мыслившие эпигоны «системы», которые не сумели понять в учении Станиславского самого главного — заложенной в нем глубочайшей веры в силу театральной образности. Всякий раз, когда из учения Станиславского эта вера выхолащивалась, оно утрачивало присущую ему широту и всеобщность, превращалось из творческого учения в догматическое поучение. Усвоив чисто внешние принципы «системы», иначе говоря, не усвоив в ней ничего, догматики пытались парализовать образное мышление актера и повести его по пути самоцельного и чуждого художественной образности психологического анализа.

Но в современной театральной практике нередки примеры, когда актеры, зашедшие в психологическом исследовании воплощаемого {302} характера слишком далеко, оказываются неспособными ни к живой и страстной импровизации, ни к тем волнующим интонационным озарениям, которые вдруг объясняют нам самые сложные человеческие характеры. Наперекор Станиславскому, в прямом разладе с его мечтой об актере, воодушевление которого было бы равно его правдивости, мнимые приверженцы «системы» выплескивали вместе с «водой» — фальшью и наигрышем, притворством и самолюбованием — и «ребенка»: живую, непридуманную, подлинную театральную страсть, непроизвольную, душой рожденную патетику — все то, ради чего прожил свою жизнь в искусстве создатель «системы», ради чего «система» явилась на свет.

Искусство актера самое, вероятно, личное из всех искусств. Оно находится в наибольшей зависимости от данных художника, от его натуры и душевного склада. Актерский стиль рождается вместе с актерской личностью, и в ней, в личности актера, черпает свои черты и особенности. В начале нашего века в актерскую профессию стали приходить новые актерские индивидуальности, и от этих индивидуальностей пошло многое из того, что принято теперь считать приметами «нового актерского стиля». От Качалова прямая дорога ведет нас к Щукину и Добронравову, а через них — к Смоктуновскому и Ефремову. В течение нескольких десятилетий нашего века формировался тип актера-интеллигента, человека повышенной интеллектуальной восприимчивости и тонкой душевной организации.

Выше уже шла речь о том, что Вахтангова и его учеников влекло — и не только в «Принцессе Турандот» — к последовательно-условной, но непременно продиктованной сущностью (Вахтангов очень любил это слово) художественного материала выразительности, к театральной игре, к веселому, озорному и мудрому театральному притворству, способному внезапно вылиться в глубокое и потрясающее своей правдой трагическое чувство. Рассказанная Метерлинком история появления святого Антония Падуанского в «старом, просторном буржуазном доме», где только что скончалась его престарелая хозяйка, послужила Вахтангову поводом и предлогом для создания причудливого и мрачного «карнавала душ». Масками на этом карнавале выступали очерствевшие в стяжании, злобные и завистливые буржуа, уродцы, которые уже давно перестали стесняться своего уродства. На фоне этих масок, неправдоподобно реальных, единственным, кто сохранил в своем облике живые человеческие черты, оказался странный старик, который «выкидывает одни и те же штуки: лечит больных, выпрямляет горбатых — отнимает хлеб у докторов».

{303} Манера, в которой Ю. Завадским исполнялась роль Антония, непроизвольно предсказывала «современный стиль», с большей или меньшей определенностью сформировавшийся лет сорок спустя. Злой нарочитости и предрешенности гротескового изображения хозяев дома, в который попадает падуанский святой, противопоставлялась свободная, не связанная какими-либо фальшивыми условностями, прямодушная и доверчивая речь старика. И по мере того как развивалось действие, эта естественная и непринужденная речь обретала романтичность; самое естественное и самое человечное оказывалось одновременно и самым возвышенным. Вахтангов во многих своих работах объединял театральную условность персонажей с психологической достоверностью.

К сценической условности, утверждавшейся Вахтанговым, могут быть отнесены слова К. С. Станиславского, говорившего, что «хорошая театральная условность — та же сценичность в самом лучшем смысле слова…» «… Ложь должна стать или казаться на сцене правдой, чтобы быть убедительной. Правда же на сцене — то, чему искренне верят артист, художник, зритель. Поэтому и условность, чтобы быть таковой, должна отзываться правдой на сцене, то есть, иначе говоря, быть правдоподобной…». Правдоподобие условности — это требование, блистательно сформулированное Станиславским, утвердилось в нашей театральной современности, вошло в творческий обиход самых разных по своим индивидуальным особенностям актеров и принесло разные плоды.

Правдоподобие условности характеризует игру В. Марецкой и Н. Черкасова, А. Грибова и молодых актеров Алисы Фрейндлих, Сергея Юрского и Олега Табакова. Но им также определяется искусство современных эксцентриков, мастеров пантомимы, творчество таких феноменальных художников, как Аркадий Райкин и Марсель Марсо. Создаваемые ими образы — в немалой степени ожившая графика, заговорившие штриховые наброски и карикатуры, плоды мгновенной человеческой наблюдательности. Но у созданных ими портретов, карикатур, зарисовок есть своя, только им присущая и только им доступная глубина. Создаваемые ими образы условны, но условность эта служит наиудобнейшим каркасом, на который нанизываются объясняющие или уличающие психологические подробности.

Толстой говорил, что правду можно «не доказывать, а выследить». Он сам гениально выслеживал правду и находил все новые свидетельства того, что увиденное и замеченное художником, каким бы случайным ни показалось сделанное им наблюдение, способно объяснить характер, приоткрыть внутренний {304} мир человека. Пользуясь этим выражением Толстого, можно было бы сказать, что актеры поверхностные, легко довольствующиеся решением внешних и уже решавшихся задач, стараются доказывать правду логическими доводами и становятся при этом резонерами. Но Давыдов и Тарханов, Массалитинова и Корчагина-Александровская действительно выслеживали правду на протяжении всей своей артистической жизни, настигали ее и, живую, трепещущую, готовую снова ускользнуть, предъявляли зрителям. Большинство из них так и не смогло объяснить людям, как именно это им удавалось, но тем не менее их неповторимый опыт становился достоянием следующих поколений и в немалой степени способствовал становлению новой исполнительской манеры. Здесь как раз и действует закон непрерывного обновления приемов и форм художественной выразительности, закон, в соответствии с которым эти формы и приемы свободно переходят из эпохи в эпоху и в каждой как бы живут заново.

В шекспировские времена и во времена Гаррика, в эпоху Щепкина и в эпоху Давыдова превыше всего ценилось трудное искусство перевоплощения, но понималось оно, разумеется, по-разному: иногда как полный уход от своей внешности и своих индивидуальных особенностей, а иногда как слияние с героем в самых недрах его внутреннего мира. Василию Ивановичу Качалову посчастливилось еще в раннюю пору его артистической жизни зарекомендовать себя «художником века». Его легко узнавали и неизменно радовались встрече с ним, независимо от того, под каким обличьем он выступал. В первой большой роли, сыгранной им на сцене Художественного театра, его светлый, полный молодого очарования облик был скрыт под снежно-белой бородой Берендея, и тем не менее будущий Гамлет и Юлий Цезарь, Захар Бардин и Чацкий, Тузенбах и Ивар Карено был узнан. Двадцатипятилетний актер сразу же завоевал право быть самим собой на сцене, говорить своим проникновенным, поразительно музыкальным голосом, двигаться своей молодой, гибкой, порывистой походкой.

Вероятно, именно в качаловских ролях, больше чем в ролях какого-либо другого актера Художественного театра, мастерство перевоплощения обретало свои современные особенности, уходило внутрь творческого процесса и переставало быть трансформаторским трюком. Во все большей степени умение перевоплощаться становилось умением отрешаться от видимого, от всего того, что бросается в глаза и не отражает, быть может, главного в человеке. Мерой перевоплощения становилось, таким образом, проникновение в скрытый механизм человеческого поведения. {305} Отсюда и берет свое начало «закрытость» чувств современного или объявляемого современным героя.

Умение проникать в скрытые глубины характера приобреталось современным актером во взаимодействии с новой драматургией, с драматургией Чехова. Оно потребовало, естественно, большого духовного багажа от актеров, высокой творческой зрелости, особого рода интеллектуальности — всего того, к чему повел их в пору своего становления Художественный театр. Надо помнить об этом, и не ради уважения к нашему театральному прошлому. Надо помнить об этом для того, чтобы отчетливее представить себе сложную историческую обусловленность возникновения нового актерского стиля, новой актерской манеры.

Надо помнить об этом и для другого. Новая актерская манера никогда не была и не могла быть в какой бы то ни было степени универсальной. В послереволюционном советском театре нашлось, так сказать, место не только Качалову, но и Остужеву, не только Москвину, но и Климову, не только Леонидову, но и Рыбникову. Нашлось место разным актерам потому, что и в самой жизни всегда находилось и всегда найдется место для проявлений разных человеческих характеров.

Но актеру, разумеется, мало общего и умозрительного признания. Что толку в таком признании, если актеру, в силу его индивидуальности, нечего играть и негде выразить себя. Актер должен чувствовать, что он нужен в равной степени драматургам, режиссерам и зрителям, что весь он, такой как есть, необходим для того, чтобы с достаточной полнотой и широтой предстала на театральных подмостках жизнь народа. Между репертуаром Художественного театра и психологическим складом, художническими мучениями и поисками его актеров была невидимая, но неразрывная связь. Мы не всегда придаем — практически и теоретически — достаточное значение этой связи, и, как это ни грустно, крупные советские актеры, о которых можно было бы сказать, что в них самих заключен целостный и законченный «актерский стиль», сплошь да рядом остаются за бортом повседневной творческой жизни театра. На это может последовать весьма веское на первый взгляд возражение. Суд над актером и над его индивидуальностью как бы произносится самим временем, и виновных в этом деле быть не может. Но ссылка на так называемое время наивна и беспредметна. Репертуар большинства наших театров не так уж полно охватывает все стороны жизни наших современников, не так уж объективно отражает содержание и дух жизни народной, чтобы имело смысл прибегать к такого рода доводам.

{306} Несколько лет назад на страницах наших журналов были опубликованы письма итальянских и немецких антифашистов, написанные в большинстве своем накануне казни. Люди, которые по многу лет томились в фашистских застенках, писали своим женам и матерям, своим товарищам по боевой партийной работе. Они обращались к своим детям. И каждое слово этих писем было полно тоски и нежности, любви и боли, тепла и гнева. Но сильнее всего, громко и призывно, как на многолюдном митинге, звучало в этих письмах бессмертное человеческое мужество, ломающее все преграды сдержанности и утверждающее себя чаще всего не шепотом, а криком, не полусловом, а целым потоком торопливо стремящихся друг за другом признаний и обвинений, горьких прощальных возгласов и ораторских призывов.

В 1942 году в одном из гитлеровских лагерей был казнен вместе со своей женой старший лейтенант Харро-Шульц Бойзен. «С моими еще незрелыми стремлениями и мечтаниями, — писал он родителям, — я был только предвестником будущего…» «Нет, я умираю не как побежденный, на моем надгробии с полным правом можно написать — “не напрасно!”», — обращался к жене приговоренный к смерти Георг Шпетман и прибавлял к этому: «Мое сердце и мою любовь я отдаю в твои руки, и ничто не может их у тебя отнять, даже смерть». Пятидесятилетний наборщик Георг Лехлейтер утверждал в свой последний час: «… Из этих строк возникнет смутная картина моего последнего часа, моей последней исповеди. Вам не было суждено уловить и запечатлеть в памяти прощальный след моего земного существования…».

Они писали по-разному — столяр Пауль Геше и монтер-телефонист Эрнст Витте, краснодеревщик Пьеро Бенедетти и студент Вальтер Виллак. Перед мысленным взором каждого из них были своя любовь и свое расставание. И все же в их письмах есть и нечто общее: высокая открытость чувств, то мужественное прямодушие, без которого вообще не могли бы быть произнесены вслух самые трепетные и самые заветные слова. Было бы, вероятно, кощунственно анализировать литературный стиль всех этих писем, но было бы слепотой не замечать их откровенную, честную приподнятость, приподнятость, просветленную героизмом их авторов.

«Всем, кого я любил! — так начал свое письмо наборщик Карл Людтке, обезглавленный в Бранденбургской тюрьме 29 января 1945 года. — Я должен покинуть вас. Я умираю без страха. С поднятой головой и с верой в то, что вы меня не забудете. Я умираю, но вам остается мое дело. Трагично, что мне приходится {307} умирать теперь. Но всякая жизнь приходит к концу. Утешьтесь и будьте такими же сильными, как я».

«… Будьте такими же сильными, как я…» Мало кому на земле принадлежало когда-либо право произнести слова, в которых так торжествующе открыто утверждала бы себя гордость человека, исполнившего свой высший долг. Как бы их следовало произнести вслух сегодня? Прикрыв застенчивой сдержанностью так называемого «современного стиля» или, может быть, напротив, дав в них излиться душевной красоте и душевному мужеству героя, встречающего свой смертный час без страха и без жалости к себе? Эти слова можно было бы произнести по-разному и в том числе с подкупающей, негромкой и ненавязчивой естественностью, произнести так, словно ничего особенного не происходит.

Но эти же самые слова можно было бы произнести — и это было бы не менее правомерно — так, чтобы таящейся в них силе соответствовала мощь голоса, чтобы прозвучали в них могучий эмоциональный порыв и сосредоточенное, ушедшее в себя раздумье. Если бы нужно было перевести это противопоставление на язык конкретных актерских имен, то можно было бы сказать, что лицом к лицу встретились бы в нем мужество так, как его понимает Смоктуновский, и мужество так, как его чувствует Симонов, актер, которого некоторые приверженцы «современного стиля» с ничем не оправданной поспешностью отлучают от современности.

Никому не дано сказать точно, когда именно родился в актере актер, в какую минуту его жизни возник и утвердился в нем чудодейственный дар переселения из сердца в сердце и из разума в разум. Можно, казалось бы, знать прошлое актера во всех подробностях и вместе с тем не знать о нем ничего. Но можно точно так же не иметь никакого представления о прошлом актера и по одному тому, как он живет на сцене, как чувствует, как любит, как презирает, определить реальные и животворные источники его вдохновения.

Свободное волжское раздолье можно было еще в дни молодости Николая Симонова услышать в его певучем или напряженно-страстном голосе, увидеть в его широком и свободном жесте, во всей его могучей и прекрасной стати.

В памяти целого поколения театральных зрителей надолго остались жить первые симоновские герои — Павел Суслов из «Виринеи» Л. Сейфуллиной, военком Мехоношев из «Конца Криворыльска» Б. Ромашова, Братишка из «Штиля» В. Билль-Белоцерковского. Всем им отдавал актер свою человеческую цельность и силу, душевную энергию, трепет голоса, широту {308} улыбки. Исполнительская манера Симонова складывалась по мере того как зримо проступали черты его героев в самой действительности. Он сыграл одного из первых советских хозяйственников на сцене — Айвазова из пьесы Ю. Либединского «Высоты», одного из первых советских руководителей — Павла Береста из «Платона Кречета» А. Корнейчука. Время и в самом деле было такое, что чуть ли не каждый из воплощавшихся актером образов был первым не только для него самого, но и вообще для театра. Наивно было бы предполагать, что молодому актеру удавалось с ходу выступать в роли первооткрывателя. Опыт театральных отцов и театральных дедов выручал его в большинстве ответственных работ.

Во многие свои роли в молодости, да и сейчас, он вносил и вносит душевный подъем, окрыленность и горячность, которые издавна считались привилегией того самого театрального романтизма, при упоминании о котором сразу же приходят на память маркиз Поза и Эрнани, Рюи Блаз и Карл Моор. Между тем в приподнятости и воодушевлении, с которыми Симонов изображал наших современников, не было и тени поверхностного романтического наигрыша и позерства. В себе самом он находил то, что, казалось бы, черпалось им из исторически сложившегося театрального опыта. Он жил на сцене искренней и живой жизнью, всего себя, без остатка, отдавая своим героям. Оттого-то эти герои и обретали такую удивительно пластическую, именно пластическую, завершенность. Актера иногда — и не совсем беспричинно — упрекали в том, что его герои представали на сцене слишком картинными и слишком совершенными. Но сам он никогда не стремился к такому чисто внешнему совершенству. Непроизвольно, в силу артистической сущности, достигал он его и сам будто бы удивлялся ему.

О многих актерах мира можно было бы сказать, что отличительная и наиболее важная черта их творчества — человечность. Глубоко человечными художниками были Москвин и Качалов, Добронравов и Хмелев. Но в искусстве каждого из них самое понятие человечности обретало свой собственный смысл и получало новое образное выражение. В искусстве иных художников сцены человечность была целью поиска, мечтой и надеждой. В искусстве Симонова — она всегда реальность, уже существующая, уже утвердившая себя. Человечное в симоновских героях обострено глубокой, душевной, застенчивой и бескорыстной силой. Чистота и прямодушие приподнимают их над окружающей действительностью, дают им право жить на редкость честной эмоциональной жизнью — не только без притворства, {309} но и без расчета на сочувствие, без суетного стремления вырвать это сочувствие любой ценой.

В глазах симоновского Протасова из «Живого трупа» Л. Толстого светилось, вместе с добротой и пониманием, никогда не утоляемое и мучительное удивление перед нелепостями и бессмыслицами жизни, преградами, возникающими на пути естественных и как бы само собой разумеющихся чувств. Недоумение вызывало в симоновском Протасове фарисейское здравомыслие Каренина, профессиональная беспардонность следователя, равнодушная проницательность Абрезкова. Он не мог и не хотел понять подобных людей потому, что в нем самом не было места ни лжи, ни равнодушию, ни эгоизму, — всему, что питает проклятую собственническую мораль.

За плечами у Симонова труднейшие роли классического репертуара, требовавшие безупречного владения стихом, умения говорить со многими, даже оставаясь наедине с собой. Он играл Бориса Годунова, Макбета, графа де Ризоора, играл с настоящей, ничем как будто не сдерживаемой страстностью, не боялся открытой патетики, музыки свободно льющихся стихотворных строк, высокого нервного накала. В каждой из этих и подобных им ролей снова и снова оживал в Симонове тот самый романтический актер, к которому не раз относились с опаской и скрытым недоверием, как к актеру якобы чуждого нашей сцене стиля. Между тем в симоновском исполнении классических ролей всегда был оттенок неосознанной полемичности, воинствующей защиты широко и свободно звучащего голоса, который во что бы то ни стало должен звучать на театральных подмостках.

Может быть, и не всегда Симонов выходил победителем из такого рода полемики, но во многих случаях он побеждал по самому большому счету. Эти победы были не только его личными победами. Они были победами самого принципа многообразия нашего актерского искусства, свидетельствами его неисчерпанного и неисчерпаемого богатства.

На протяжении многих лет Симонов — и не он один — оставался за пределами своего репертуара, вдалеке от своей творческой мечты. Получалось так, что он — и тоже не один он — выходил на театральные подмостки во много раз реже, чем того ждали и требовали зрители. О том, что ссылка на зрителей в данном случае не голословна, показали, между прочим, две последовавшие одна за другой и имевшие шумный успех симоновские роли — Сальери («Моцарт и Сальери» Пушкина) и Клаузен («Перед заходом солнца» Гауптмана). В них открылось нам новое лицо трагического актера, который хочет и {310} умеет быть истинно современным художником. Художником, постигающим неодолимые противоречия, возникшие на пути яркой, рвущейся к самоутверждению личности.

В первой из этих работ явился нам человек, имя которого стало обозначением жестокой зависти, сжигающей душу, зависти, обернувшейся чудовищным злодейством. В исполнении этой роли у Симонова был великий предшественник. Известно, что, работая над образом Сальери, К. С. Станиславский в трудных поисках избавлялся от давних и поверхностных предубеждений в понимании характера пушкинского героя. Поначалу даже он воспринимал Сальери только как завистника-злодея, которому нечем, в сущности говоря, жить на сцене и не в чем меняться. Ведь путь отъявленного злодея к злодейству неизбежно краток, и если бы речь шла о таком злодее, этот путь оказался бы пройденным уже в первом монологе Сальери. Станиславский понял это уже в начале своей работы. В одной из сделанных им в связи с ролью Сальери записей говорится: «Более тонко взглянул на зависть. Хочу быть первым и потому спихиваю Моцарта, хотя ничего не имею против него…»

Роль Сальери не стала удачей Станиславского, но нет сомнений в том, что им был сделан наиважнейший шаг в постижении многогранности образа, его поразительной психологической емкости. Конечно же, Сальери — не только завистник, а избранник, каким он видится самому себе, призванный остановить безумца, во власти которого случайно оказалась священная тайна искусства. Не мститель, а исполнитель, как сам он думает, высшего приговора, вынесенного Моцарту душой художника, его страстной и самозабвенной верой в музыку. Симонов — Сальери, торопясь, как бы боясь прислушаться к ним, произносит слова, венчающие его откровенность: «… и наконец нашел я моего врага…» Слишком уж не идет слово «враг» к Моцарту, в котором сам Сальери видит бога. Симонов и произносит его так, что оно приобретает одному Сальери понятный смысл.

Когда мы смотрим на симоновского Сальери, может показаться, что слишком велик и силен этот мучительно размышляющий человек, которому приходится в одиночку нести тяжкую душевную ношу. С трудом отрываясь от долгих раздумий и словно только для того, чтобы наконец опровергнуть их, Сальери — Симонов поднимает голову и начинает говорить. Голос его, полный гнева и обиды, трепетный и напряженный, тревожно вибрирующий, кажется в первое мгновение на редкость неприспособленным для горчайших интимных признаний. Это голос обвинителя, судьбы, а не преступника. Сальери не ищет {311} сочувствия у своих воображаемых слушателей. Он убежден, что в возмущении своем он более прав, чем небо.

Симоновский Сальери, несмотря на то, что Пушкин одарил его двумя монологами, в каждом из которых тот проживает целую жизнь, молчит на сцене не менее красноречиво, чем говорит. Сальери — Симонов молчит главным образом потому, что не в состоянии открыть и досказать до конца всю правду даже самому себе. Да, верно, он избран, чтобы покарать случайность — «священный дар», ни с того ни с сего озаривший голову «гуляки праздного». Да, правда, этим гулякой оказался его ближайший и великий друг. Но разве в этом дело? К мысли о том, что жизнь Моцарта бесполезна, он уже давно приучил себя, но разве мысль эта хоть в малой степени утешила его самого? Ничуть! Разве смирился он с тем, что не ему, неутомимому труженику и искателю, а Моцарту выпало счастье создавать созвучия, которые так страстно жаждал создать он сам?..

Сальери — Симонов слушает «Lacrimosa» из Моцартова «Реквиема», беспомощно согнувшись и беззвучно плача. Во всем его облике проступает такая щемящая беспомощность и безутешность, глаза его, полные слез, так растерянно ищут понимания и не находят его, что на какое-то мгновение мысль о совершающемся злодействе уходит куда-то на второй план. Первые звуки «Реквиема», исполняемого на клавесине, как бы силой самого воодушевления, с которым «Реквием» написан композитором, подхватываются в спектакле оркестром и хором. Симоновский Сальери сам слишком велик для того, чтобы не оценить полной мерой созданное гением Моцарта. И то обстоятельство, что новое творение композитора не колеблет его решимости, а только укрепляет ее — и в самом деле придает преступлению оттенок подвига. Чудовищно нелепого, непостижимо бесчеловечного, но все-таки подвига!..

Может возникнуть в связи с этим естественный вопрос: не напрасно ли приукрасил актер само злодейство, не придал ли ему, против собственной воли, ту сентиментально-мелодраматическую жалостливость, которая выручала на театральных подмостках не одного кровавого убийцу?.. Нет, в этом Симонова обвинить нельзя. Нельзя, ибо главной темой, душой и сущностью созданного им образа стало нечто, лежащее далеко за пределами совершенного Сальери злодеяния. Глубокая тоска и вместе с тем восторженная радость, с которой он слушает музыку, особая артистическая взвинченность, которую с такой силой передает актер всем строем своей речи, открывает нам трагедию, которая сильнее всего потрясает душу Сальери — трагедию неразделенной, попранной любви к искусству.

{312} Субъективная, кажущаяся правота Сальери, — а без нее вообще немыслим трагический герой, — открывается Симоновым в его безмерном и величественном артистизме, в жреческом бескорыстии, с которым тот поклоняется искусству. Рушится вера Сальери, и за это вот крушение должен ответить жизнью ничего не подозревающий, хоть и охваченный смутным предчувствием Моцарт. Симоновский Сальери тщится спасти искусство, и всего его опыта и понимания, всей его «алгебры» не может хватить на то, чтобы постичь истину — его удар по Моцарту придется в самое сердце искусству. Сальери — Симонов безнадежно одинок, ибо даже само его поклонение искусству чуждо живой жизни, жизни-созидательницы, отвергающей догму и мертвый неподвижный порядок, каким бы высоким целям они ни служили. Большой художник ослеплен не одной лишь завистью, но и этой холодной, безжизненной догмой. Весь во власти своих упрямых и жестоких предубеждений, Сальери одновременно наносит страшный удар по искусству и убивает художника в себе самом. Таков второй, скрытый финал сыгранной Симоновым «маленькой трагедии», финал, к которому актер подвел нас всей сущностью, всей многогранностью воплощенного им характера.

Разумеется, ничего бы не дало насильственное сближение роли Сальери с ролью, последовавшей в биографии Симонова за ней, ролью Маттиаса Клаузена. И все же они обе отражают одну и ту же тенденцию в творчестве актера. Сальери становится убийцей потому, что пытается жить в искусстве по закону, чуждому живой жизни и самой природе творчества. Маттиаса Клаузена, напротив, убивают именно потому, что, прожив жизнь по правилам благонамеренной, мертвой собственнической морали, он пытается вырваться из ее плена и поднимается над нею. Отброшенный им лживый нравственный закон мстит ему, толкает на самоубийство, но в духовной судьбе Клаузена это уже ничего не меняет.

Внезапно ожившая душа семидесятилетнего старика вырвалась на волю, и в словах любви, гнева, презрения, непоколебимого достоинства, он высказывает себя до конца. В образе, созданном трагическим актером, и на этот раз торжествует необычайно близкая нам по духу высокая требовательная человечность. Симоновский Клаузен, прозрев, становится непримиримым, настойчивым, бескомпромиссным. Отыскав и увидев в самой непосредственной близости от себя жестокую правду жизни, он безбоязненно идет ей навстречу и продолжает вглядываться в ее лицо. Замечательный актер и в этой своей роли доказывает, что сценический язык, которым он разговаривает {313} со зрителями шестидесятых годов, — язык живой и правдивый, который рано уподоблять санскриту или латыни. Отличие всякого живого языка от мертвого в том и заключается, что в живой вливаются новые слова и интонации, а мертвый уже не способен принять их в свое лоно, уже не может слиться с ними.

Мы мечтаем о завтрашнем человеке, во внутреннем и, не будем этого бояться, внешнем облике которого найдут свое отражение все самые большие социальные завоевания человечества. Он сможет проявить лучшее из того, что заложено в его натуре, он будет свободен от страха, что самые высокие его прозрения и самые самоотверженные поступки останутся непонятыми и неоцененными. И от этого он будет становиться все прекраснее и все виднее, виднее вблизи и издалека, виднее не потому, что он станет любоваться собой и позировать, а потому, что духовная красота и совершенство его облика будут украшать нашу землю.

Мы мечтаем о человеке, который способен будет украсить собой землю, — и, кто знает, может быть, именно такой актер, который окажется похожим на нашего сегодняшнего Николая Симонова, и сумеет со всей силой воплотить этого будущего человека на сцене будущего театра. Ему не придется понапрасну «сдерживаться» или «закрывать» свои чувства, укрываться от посторонних взглядов и постороннего интереса, делить себя пополам между жизнью внешней и жизнью внутренней, как это делают иные герои современных пьес. Ведь одним из самых больших завоеваний будущего общества станет человеческая цельность.

Вероятно, и в будущем театре найдут себе место актеры очень разные, непохожие друг на друга и отражающие разные стороны жизни. Но я уверен, что среди них окажутся и такие актеры, которые снова и снова докажут, что театр больших и открытых чувств не умер, никогда не умрет и всегда, даже в самые счастливые времена, будет нужен людям.

1962

## **{****314}** В поиске вместе с Брехтом

Отношения советского театрального искусства с драматургией Бертольта Брехта — весьма давние, хоть и не всегда ровные. Во всяком случае, уже почти тридцать пять лет назад на сцене Камерного театра с блеском исполнялась «Трехгрошовая опера», и сама по себе эта встреча А. Я. Таирова с замечательным драматургом казалась весьма многообещающей. Можно было подумать, что режиссер ждал именно такой — площадной, вызывающе-экстравагантной, бесцеремонно-колючей драматургии, как драматургия «Трехгрошовой оперы». В свою очередь, «Трехгрошовая опера» нашла как будто в лице Таирова своего режиссера: столько было в спектакле Камерного театра сверкающей, неукротимой, всячески подчеркнутой театральности.

В спектакле возрождалась и облекалась в современную форму старая издевательская театральная пародия, но смешное, нелепое, причудливое и карикатурное ставилось под пером Брехта на службу высоким целям политического обличения. Капитализм подвергался в «Трехгрошовой опере» экспрессионистской по своему эмоциональному строю, но резкой, непримиримой, возмущенной и во многом очень проницательной критике.

Однако у этой критики была очень важная и уязвимая особенность. Чудище капитализма и чудище урбанистической цивилизации сливались в ней воедино. У двух этих чудищ была одна и та же отталкивающая, нелепо перекошенная, изъеденная язвами физиономия. Глядя на кровавого героя «Трехгрошовой оперы» Мэкхита или на Ионафана Пичема, эксплуатирующего попрошайнический труд целой армии лондонских нищих, трудно было понять, где кончалась порождаемая эксплуататорским обществом страсть к стяжанию и где начиналась неискоренимая «биологическая мерзость» человека, который будто бы всегда жаден, всегда ненасытен и всегда — предатель.

Страшным представало, иными словами, не только трижды проклятое собственничество. Сама жизнь человеческая и природа {315} человеческая выворачивались до известной степени наизнанку, и оказывалось, что в них нет ничего или почти ничего такого, что давало бы основания держаться за них и защищать их.

Невозможно было внутренне примириться с этой убийственной всеобщностью возникавшей на сцене картины человеческого растления. В спектакле, поставленном А. Я. Таировым, ощущение некоей универсальности сатиры «раннего Брехта» вызывалось ярким, нарочито заостренным сценическим решением, не делавшим исключений ни для кого и ни для чего. Жизнь лондонского Сохо представала в нем в виде отталкивающей и устрашающей фантасмагории, где кривые рожи бандитов, продажных девок и респектабельных полицейских боссов, опустившихся попрошаек и их предприимчивых и преуспевающих эксплуататоров сливались в страшный, но слишком далекий от своей жизненной первоосновы портрет бесчеловечного, всеуничтожающего и многоликого предпринимательства. Воистину, девиз, красовавшийся на занавесе старого шекспировского «Глобуса» — «Весь мир играет комедию», — должен был бы прозвучать в контексте таировского спектакля иначе: «Весь мир обманывает и наживается» или еще более определенно: «Весь мир во власти грабителей и дельцов».

Виртуозно используя приемы театрального гротеска, игру уродливых и кривляющихся масок, изощренные, полутанцевальные движения людей-кукол, Таиров политическую мысль Брехта вольно или невольно абстрагировал и отрывал от ее жизненного источника. Театральная феерия приукрашивала своей веселой пестротой конкретную, и притом человечески конкретную правду жизни, ибо оказывалась во всех отношениях несопоставимой с ней. Один из насмешливых критиков экспрессионистского театра восклицал не без оснований четверть века назад на одном из публичных диспутов: если мир и в самом деле населен одними только уродами и куклами, то, вероятно, ничего лучшего, чем капитализм, он не заслуживает. В этом восклицании была, конечно, своя логика. Самая искореженная жизнь должна оставаться на сцене жизнью, самые изуродованные люди — несмотря ни на что — должны быть людьми. Иначе они перестанут представлять для нас какой-либо интерес.

По версии, распространенной в критической литературе тридцатых годов, молодой Брехт именовался одним из представителей «левого крыла литературного экспрессионизма». Эта осторожная и растяжимая характеристика была удобна тем, что оказывалась способной, в зависимости от обстоятельств, звучать осуждением или похвалой. Решительный и окончательный {316} выбор был сделан самим Брехтом. В течение тридцатых и сороковых годов он продолжал формироваться как мужественный пролетарский революционер и антифашист, как один из самых страстных политических художников нашего века. В немалой степени именно поэтому драматург, режиссер, поэт, публицист, теоретик театра Брехт занял в современном мировом театральном движении необычайно важное место.

Но случилось так, что со времен таировской «Трехгрошовой оперы» он более четверти века на нашей сцене не появлялся. Уже во многих странах были хорошо известны антифашистские памфлеты Брехта, его «Круглоголовые и остроголовые» и «Страх и отчаяние в Третьей империи», его знаменитые транскрипции горьковской «Матери» и гашековского «Швейка», уже самое имя его стало обозначать собой новую театральную эпоху, а наши театры еще только начинали обсуждать метафизический вопрос о том, существует ли драматургия Брехта как новое сложившееся и самостоятельное литературно-театральное явление или нет.

Надо прямо сказать о том, что Брехт не попадал на наши театральные подмостки главным образом потому, что его поэтика якобы оголенной, якобы внепсихологической театральной игры объяснялась несовместимостью основополагающей эстетической программой советского театра, с великим учением Станиславского. Высказывалась и другая, ничуть не менее нелепая мысль о том, что брехтовский «эффект отчуждения», внешне столь похожий на некогда провозглашенную трамовской режиссурой «игру отношения к образу», его публицистическая прямолинейность и стремление к постановке самых острых вопросов политической борьбы — не что иное, как отголоски трамовских и пролеткультовских концепций, как своего рода отдаленное эхо «политического театра» Эрвина Пискатора. Считалось — и этот довод мог показаться неотразимым, — что советское театральное искусство разлучилось на какое-то время с Брехтом в силу своей безоговорочной и самозабвенной приверженности социалистическому реализму.

Теперь уже можно сказать, основываясь на довольно большом и разнообразном опыте работы советского театра над произведениями Брехта, что для противопоставления брехтовской драматургии как реализму вообще, так и социалистическому реализму нет решительно никаких оснований. Творчество Брехта по своей целеустремленности, по своему боевому духу, по своей глубокой приверженности делу коммунизма, наконец, по своим художественным идеям по праву может быть причислено к воинствующему революционному искусству.

{317} Считалось также, что законы театра Брехта несовместимы с принципами «системы Станиславского» и что иные наши театры, длительное время избегавшие работы над его пьесами, были по-своему правы.

Это объяснение было в ходу довольно долго, но слишком широко не распространялось по той простой причине, что потребовало бы в таком случае серьезного и объективного теоретического обоснования. Найти же такое обоснование было бы очень трудно, если не сказать невозможно. Противопоставление брехтовской поэтики и учения Станиславского основано, в конечном счете, как на непонимании и начетническом искажении взглядов и принципов великого создателя «системы», так и на безобразно упрощенном толковании театрально-эстетических воззрений Брехта. Не может быть ничего лживее терминологии, превращенной в заклинание, и трудно представить себе что-либо более бесплодное, чем теория, которая пытается существовать и оберегать свою неприкосновенность ради себя самой.

Верно, что новаторская режиссура Брехта и утверждавшиеся им своеобразные принципы актерской игры опирались на его драматургическое мышление, вытекали из решавшихся им идейных, политических задач и находились в прямой зависимости от них. Некоторые из конкретных рекомендаций, которые Брехт давал актерам, были непосредственно связаны с этими задачами. «Актер должен читать свою роль, сохраняя по отношению к ней удивление и стремление возражать», — писал Брехт и прямо указывал на недопустимость или неоправданность полного перевоплощения, безоговорочного отрешения актера от собственных взглядов. Если «актер не допускает на сцене полного перевоплощения в изображаемый им персонаж», то «текст свой он произносит не как импровизацию, а как цитату». Актер, иначе говоря, не берет на себя безоговорочную ответственность за слова своего героя, а использует эти слова для того, чтобы отстоять и обосновать свою собственную мысль.

В этом вопросе есть одна тонкость, которую не следует игнорировать. Речь идет не об отказе от перевоплощения, а о необходимости сложным образом сочетать перевоплощение с сохранением в сценическом поведении и сценическом мышлении актера его собственного гражданского «я». Известно, что сцена первомайской демонстрации в «Матери» решалась Брехтом как бы в «третьем лице». Участники демонстрации выстраивались вдоль рампы и рассказывали обо всем, что произошло, показывая, как именно это произошло. Изображение сливалось с переживанием в нечто целое. В этом как раз и обнаруживалось своеобразие брехтовской пристрастной и высокогражданственной {318} правды. После того как упал убитый наповал Смалгин (такого имени у Горького нет), Андрей говорил от себя и словно не только от себя: «Знамя лежало рядом с ним. И наклонилась тогда Пелагея Власова, по-товарищески спокойная, невозмутимая, и взяла знамя». Теперь слово получала сама Мать. «Дай знамя, Смалгин, — говорила она. — Дай его сюда. Мы этого так не оставим».

По самой сущности брехтовских требований частичное перевоплощение, необходимость которого драматург не только не отрицал, а, напротив, всячески подчеркивал, должно было быть неопровержимым. На всех этапах своих театральных поисков Брехт не терпел дилетантской приблизительности на сцене и всего того, что допускало произвольные толкования. Актриса, исполнявшая роль Матери в пьесе Брехта, не должна была полностью перевоплощаться; ей надлежало стоять на авансцене рядом с остальными участниками демонстрации и невозмутимо докладывать зрителям обо всем, что произошло. Но если в зону перевоплощения попадало хоть единое из произнесенных ею слов, ее живая душа должна была открываться зрителям в этом слове во всей своей способной потрясать правде. Бывает так, что актеру нужно по ходу действия спектакля совершить только один-единственный прыжок с большой высоты. Но от того, что это прыжок единственный, не следует, что актер имеет право прыгать неловко.

Сейчас уже нельзя отрицать того знаменательного факта, что взгляды и опыт Брехта оказали и продолжают оказывать серьезное формирующее влияние на современное театральное искусство. Но справедливо при этом и другое. Своеобразие и новизна современного театра, в том числе и собственно брехтовского театра, оплодотворены и вызваны к жизни открытиями Станиславского, а не противостоят им. Эта связь — связь диалектическая по самой своей природе.

Внешне факт враждебного отношения Брехта к «психологическому театру» и к системе Станиславского, к школе переживания и к связанной с этой школой театральной эстетике неоспорим. «Требования революционной борьбы» с точки зрения Брехта ратовали за создание театра-трибуны, на которой актер должен был не переживать, а бороться, не перевоплощаться в человеческие образы, а демонстрировать величие и низость, душевное богатство и черствость, мужество и вероломство, выставлять их напоказ, предъявлять их как доказательства и аргументы. Но между этим программным принципом Брехта и его драматургической, а также режиссерской практикой не было и, вероятно, не могло быть полного слияния. Как показал {319} дальнейший опыт созданного им театра, опыт воплощения его пьес различными театрами, психологическая правда сценического характера вовсе не была чужда Брехту, хотя и достигалась иными средствами.

Один из самых серьезных и глубоких исследователей творчества Брехта, И. Фрадкин, касаясь творческих расхождений Брехта и Станиславского, ссылается, между прочим, на формулу, примененную для характеристики этих расхождений самим создателем «эпической драмы». «Станиславский, — писал Брехт, — ставя спектакль, главным образом — актер, я ставя спектакль, главным образом — драматург. Я всецело исхожу из пьесы, из ее потребностей и требований». И. Фрадкин принимает эту полемическую по своему характеру альтернативу («как драматург» или «как актер») на веру и ни в какой степени ее не оговаривает. Между тем она сужает идейно-эстетический смысл и учения Станиславского, и поэтики Брехта и отождествляет их с двумя индивидуальными режиссерскими позициями, в то время как их подлинное значение выходит далеко за пределы этих позиций. Размышляя о собственном театральном опыте и сталкиваясь при этом с принципами Станиславского, Брехт не один раз обнаруживал глубокое понимание «системы», необходимость обращения к ней для решения тех самых творческих задач, которые выдвигались его драматургией.

«Чтобы продвинуться дальше, — подчеркивал он, — нам необходимо признать полное перевоплощение положительным, искусным актом, трудным делом, благодаря которому достигается возможность идентификации зрителя с персонажем пьесы. С исторической точки зрения, это было бы новым приближением к человеку, более *интимным проникновением в его природу*» (курсив мой. — *С. Ц*.). В его приверженности «эффекту отчуждения», который чаще всего противопоставляется «полному перевоплощению», не было и тени какой бы то ни было догматической назойливости. «Мне показалось, — заметил он однажды актеру Гешонеку, — что вы играете только критику образа, а не сам образ». «Критика образа» была с точки зрения Брехта одним из важнейших элементов актерского мышления и если, несмотря на это, он предостерегал актеров от подмены такой критикой самого образа, то это означает, что и она теряет свой смысл, если не воплощен с достаточной полнотой и самый образ.

Говоря о «социологическом ригоризме» Брехта, И. Фрадкин пишет, что «в привычной доброте человека он видит в эти годы (имеется в виду конец двадцатых и начало тридцатых годов. — *С. Ц*.) общественно не продуктивную силу, опасную и даже {320} вредную с точки зрения интересов революционной борьбы. Доброта, как индивидуальное свойство характера, не сопряженное с классовой сознательностью и социальной активностью, представлялась Брехту (и в этом сказывался столь присущий ему в конце двадцатых и в начале тридцатых годов социологический ригоризм) некоей злокозненной агентурой коварного и хитроумного классового врага, прокравшейся в душевный мир пролетария». Это наблюдение очень существенно для понимания эволюции брехтовских взглядов, изменявшихся по мере того, как углублялись и усложнялись в современном реализме формы вторжения в социальную действительность и участия искусства в классовой борьбе.

Пройдут годы, и Брехт откажется от прямолинейных социологических концепций и признает прогрессивность метода Станиславского в том, что с его помощью можно показать противоречивую психику, покончить с моральными категориями «добрый» и «злой», добиться «естественности исполнения». Теперь «моральные категории» становятся для него неприемлемыми не сами по себе, а потому, что чаще всего их применение в искусстве приводит к схематизации личности, ее обеднению и, в конечном счете, искажению. Довольно резко критикуя «культовый характер» системы и продолжая отрицать необходимость «полного перевоплощения», Брехт пятидесятых годов в отличие от Брехта двадцатых и тридцатых годов скажет, что «самое существенное можно извлечь лишь из той массы существенного и несущественного, какой нам предстает жизнь», и это, опять-таки, в конечном счете, окажется призывом к более глубокому и всестороннему *психологическому* проникновению актера в образ.

Характеризуя чуждое ему искусство представления, К. С. Станиславский указывал, что оно «стоит на самой границе между правдой и условностью переживания… Один шаг влево — и искусство представления попадает в область реальной правды чувства, которой оно так избегает; один шаг вправо — и оно во власти лжи и ремесла». Применительно к школе представления, в том ее виде, в каком она развивалась до рождения научно разработанной и получившей такую могучую опору, как система Станиславского, школы переживания, сказанное было совершенно верно. В домхатовские времена «представленчество» было не столько направлением в актерском искусстве, сколько показателем его общего уровня. «Переживание» было доступно, в сущности говоря, только избранным. Станиславский не раз напоминал о том, что разработанная им система и само искусство переживания родились из опыта наиболее ярких и {321} глубоких артистических индивидуальностей для того, чтобы сделать этот опыт достоянием многих.

Но искусство представления — не ремесло, не техника, не навыки представления, а именно искусство — продолжало жить, развиваться и в послемхатовские времена. Его использовал и на него влиял революционный театр, на него оказывал свое воздействие и в немалой степени подчинял своим идейным задачам новый репертуар. Средствами прямолинейно понимаемого перевоплощения нельзя было, например, показать на сцене «ведущих» из «Оптимистической трагедии», — они жили в двух эпохах одновременно, должны были входить в действие и выходить из него, и это было совсем недалеко от того, чего требовал Брехт. Для многих и многих актеров реалистического театра — и в первую очередь для таких, как Мария Бабанова или Игорь Ильинский, Вера Марецкая или Николай Черкасов, — именно школа представления была той основой, на которой укрепилось их реалистическое искусство. Но дело не только в этих индивидуальных отдельно взятых артистических биографиях. Само искусство представления сделало за последние несколько десятилетий своего развития лучшее изо всего, что могло сделать, — вобрало в себя опыт искусства переживания, воспользовалось им и обрело в результате этого новые качественные особенности.

Процесс взаимодействия и взаимопроникновения актерских школ, процесс в искусстве неизбежный и, как правило, плодотворный, замечается далеко не сразу даже теми художниками, которые непосредственно в нем участвуют. Вероятно, это относится и к Брехту и, стало быть, к нашему представлению о Брехте. Уже давно пресловутая «четвертая стена» перестала быть одним из принципов реалистического театра, и можно сказать с уверенностью, что при определенных условиях «четвертая стена» может возникнуть в спектакле последовательно условном. Нечто противоположное могло бы произойти и происходит в театре реалистическом, где вполне уместным оказывается, при определенных условиях, применение брехтовского или близкого к брехтовскому «эффекта отчуждения», выхода актера из образа и вступления его в прямой контакт со зрительным залом. Подобная «диффузия» происходит в театральном искусстве и сейчас и несомненно будет происходить в будущем.

Самого Брехта уже давно нет в живых, и, как это нередко бывает, его высказывания и теоретические выводы, попав в чужие руки, стали терять свою подвижность, способность развиваться и рассматриваться в связи с развивающейся практикой. Все более канонизируется «эффект отчуждения», в то время {322} как при жизни Брехта ему чаще всего предназначались не одна и та же, а разные функции. Эффект этот никогда не был для него целью, а всегда оставался только средством. Преувеличенное значение придается самим приемам, изобретенным Брехтом, но теряется из виду их идейное предназначение. «Наша эстетика, как и наша мораль, — писал Брехт еще до начала второй мировой войны, — определяется требованиями нашей борьбы». Это не значит, что эстетика Брехта лишена сколько-нибудь устойчивых основ, но это значит, что ее нельзя рассматривать за пределами и в стороне от этой борьбы.

Брехт был, прежде всего, живым художником, и его первооткрытия рождались для жизни, а не ради музейного бессмертия. Обращаться к Брехту есть смысл только для утверждения живого, действующего, сохранившего свою разящую силу в его произведениях, а не потому, что его произведения и безотносительно к жизни ярки и примечательны своими внутрихудожественными особенностями. То обстоятельство, что наши театры уже в послевоенные годы отнюдь не сразу обратились к Брехту, связано с пониженным тонусом режиссерского искусства тех лет, когда «брехтовское» в искусстве могло быть воспринято, как нечто слишком острое, нарушающее узаконенные, привычные идейно-эстетические нормы и потому связанное с немалым творческим риском.

Но и самый факт обращения того или иного театра к Брехту сам по себе еще ничего не решает. Спустя почти три с половиной десятилетия после первой на советской сцене постановки «Трехгрошовой оперы» замечательное создание Бертольта Брехта и Курта Вейля было снова поставлено одним из молодых или сравнительно молодых, московских театров — Театром имени К. С. Станиславского. Режиссер С. Туманов, осуществляя эту постановку, с большим мастерством возродил жанр музыкально-эксцентрического спектакля, жанр, который требует виртуозного сценического мастерства.

В таком спектакле не все танцуют, а все должно танцевать, не все поют, а все должно петь. Насмешка и передразнивание становятся в нем естественной формой существования действующих лиц, музыкальные напевы сами по себе способны исполнять обязанности обличительных монологов, выдумка и правда перестают внешне отличаться друг от друга. Начиная с первой картины спектакля, картины ярмарки в Сохо, где сцена пестрит всеми красками живописного лондонского «дна», и вплоть до заключительных сцен, где избалованный общим поклонением бандит Мэкхит, уже сидя за тюремной решеткой, чуть было не расплачивается за свой обман, выдумка режиссера не иссякает.

{323} Но от того, что выдумка эта, нарядная, грубоватая, а кое в чем и нарочито вульгарная, не перестает восприниматься как выдумка, заданная нелепость сюжета приобретает в конце концов не трагикомическую, как это должно было бы быть в брехтовском спектакле, а поверхностно-эстрадную окраску. Где-то (может быть, незаметно для самих авторов спектакля) теряется из виду цель, с которой спектакль поставлен, нарушается одно из самых важных и обязательных эстетических требований брехтовского театра. Одновременно исчезает и та определенность, которой требуют брехтовские характеры. Частная характерная достоверность здесь оказывается недостаточной. Правда у Брехта начинается со взгляда на вещи. Один из героев «Трехгрошовой оперы» — Пичем выразителен в исполнении Е. Леонова, но выглядит он в спектакле не более чем ловкачом, который, что называется, приспособился к обстановке. Между тем успех Пичема, преуспевание Мэкхита, благоденствие шерифа Брауна — все это суть торжество одних и тех же жизненных принципов и устоев. Одних и тех же! Укоренившихся! Ставших естественными!

Брехт очень часто сталкивает непостижимое и само собой разумеющееся, грозную и трагическую неправду собственнического мира и издевательски-слезливую, мизерную правденку повсеместных, цепких, неистребимых человеческих слабостей. С вызывающей и на первый взгляд трудно объяснимой непоследовательностью драматург часто ставит в центр своих пьес не поучительную и воодушевляющую человеческую цельность, а, напротив, сплетение в людях противоборствующих устремлений и душевных крайностей. В самоотверженном материнстве его матушки Кураж велика примесь неутомимой и не слишком привлекательной алчности. Величие искательской мысли Галилео Галилея и трагизм его самоотречения ставятся рядом с бессильной приверженностью гениального человека таким смехотворным слабостям, как чревоугодие. Чем противоречивее человеческие характеры, чем противоречивее сама жизнь буржуазного общества во всей ее проклятой неустроенности, тем более жесткой, непримиримой и бесстрашной должна быть, с точки зрения Брехта, мысль драматурга, мысль режиссера и актера.

Нередко эта позиция самого художника выражена у Брехта в его «зонгах», где с такой силой звучат боевой призыв автора (или актера), ирония, горечь, гнев, которые как бы пробиваются сквозь толщу драматического или сатирического сюжета и, расталкивая столпившиеся вокруг страсти и переживания героев, выходят к рампе с самыми большими и решающими обобщениями. {324} Постановку «Трехгрошовой оперы» на сцене Театра имени К. С. Станиславского в значительной мере обескровливает слишком концертное, слишком округленное исполнение «зонгов», исполнение, по всему своему характеру соответствующее устойчивым требованиям эстрадного жанра. При таком исполнении несущественным становится, кто именно поет, — важно, хорошо ли поет и доставляет ли своим пением удовольствие слушателям.

Между тем в брехтовских зонгах, — даже оставляя в стороне «эффект отчуждения», — всегда имеет значение, кто поет и почему поет, характер певца, его личное отношение к возникающей в действии социальной проблеме. В зонгах сильнее всего торжествует идея актера, вступающего в прямой контакт со зрительным залом, актера, которому уже незачем скрывать, что он актер, и незачем делать вид, что он поет не от своего собственного, а от чьего-то другого имени. Задача для исполнителей, что и говорить, не легкая, но без ее успешного решения немыслимо, вероятно, добиться верного сценического звучания пьес Брехта. Один из зонгов в «Матери» назывался «Хвала Власовой» и должен был исполняться, согласно авторской ремарке, действовавшими в сцене поваром и работниками усадебной кухни. Повар восхищен пролетарской сознательностью Власовой, ее непримиримой ненавистью к штрейкбрехерам и, судя по этому, вполне может исполнять песню, где прославляются пролетарское единство и революционное мужество.

Но между отношением повара к Власовой и звучащим в песне общим умозаключением — «Власовы всех стран — кроты истории, неизвестные солдаты революции и незаменимые» — нетрудно увидеть существенное и принципиальное различие. Признание заслуг Власовой по своей театрально-психологической природе отстоит весьма далеко от громогласного, предназначенного не для самой Власовой, а для зрительного зала провозглашения заслуг бесчисленного множества Власовых. В такого рода признаниях, декларативных и ораторских по своему характеру, отчуждение возникает само собой и является, в сущности говоря, единственным доступным актеру способом остаться правдивым. Конечно, можно допустить, что в каких-то случаях даже приведенная выше фраза могла бы быть произнесена с той интимной достоверностью, с какой люди разговаривают в узком кругу друзей и близких. Но это было бы исключением.

Вообще же, если бы актер вздумал, продолжая жить в образе, — то ли в образе повара, то ли в образе какого-либо другого «работника усадебной кухни», — делать столь широкие умозаключения, {325} он непременно сфальшивил бы. К «эффекту отчуждения» Брехта привело властное чувство художественной правды и глубокое понимание природы вновь возникающих в наше время отношений между сценой и зрительным залом. Как бы неожиданно это ни прозвучало, но следовало бы признать, что самые ортодоксальные приверженцы «системы Станиславского» сочли бы такого рода отчуждение естественным именно с точки зрения правды художественного образа. Ведь одна из задач «системы» как раз в том и состоит, чтобы помочь актеру «перевоплотиться», если можно так выразиться, в самого себя.

В «Трехгрошовой опере» различными персонажами исполняются песни, которые в совокупности образуют второй план сценического действия: песня о пиратке Дженни, «Солдатская песня», «Баллада о приятной жизни», исполняемая Пичемом «Песня о тщетности человеческих усилий». Но независимо от того, кто исполняет каждую из этих песен, в них слышится голос самого автора — столько в них проникновенной и горькой насмешки, обиды за человеческую судьбу и за попранное человеческое достоинство. Брехт находит всякий раз новое объяснение выбору исполнителей этих песен, но не нужно чрезмерно доверяться этим объяснениям. В глубине души он не оставляет мысли о том, что исполнять их будут его, Брехта, единомышленники — актеры, хорошо знающие цену «приятной жизни» и понимающие, что означает «тщетность человеческих усилий». В спектакле Театра имени К. С. Станиславского не была найдена и сохранена грань, отделяющая смысловое значение песен от тех персонажей, которым поручил их исполнение автор. Интонация Брехта и в этом оказалась утраченной.

«Трехгрошовая опера» на сцене Театра имени К. С. Станиславского — один из многих брехтовских спектаклей, созданных на советской сцене за последние шесть-семь лет, но допущенные в нем истолковательские просчеты и главное попытка ставить Брехта, уклоняясь при этом от смелого творческого поиска, характерны не только для него одного.

Обращаясь к тому или иному драматическому произведению, творчески, по совести выбирая это произведение, театр черпает в нем прежде всего то, что принято именовать жизненным содержанием. Но одновременно с жизненным содержанием театр заимствует у драматурга средства убеждения, форму общения со зрителями, своеобразие художественного мышления.

В Шекспире театр ищет и находит истинно шекспировское, в Чехове — чеховское, в Брехте — брехтовское. При этом он берет на себя особого рода обязательство — быть верным избранному драматургу, довериться его замыслу, мобилизовать {326} все свои силы для решения выдвинутой им художественной задачи. Нарушение этого обязательства чаще всего препятствует достижению театром и своих собственных художественных целей. В отношении драматургии Бертольта Брехта это правило действует поистине неумолимо.

Весной 1957 года советские зрители познакомились со спектаклем приехавшего в нашу страну «Берлинер ансамбля», театра, созданного Брехтом. Теперь это было знакомство не только с общими принципами брехтовской театральной поэтики, но и с тем, как эти принципы претворяются в творчестве режиссеров и актеров — учеников и последователей Брехта. Впервые увидели мы тогда Эрнста Буша — драматического актера, замечательного исполнителя ролей певца Аркадия Чхеидзе и судьи Аздака в «Кавказском меловом круге», повара в «Мамаше Кураж» и, наконец, Галилея в «Жизни Галилея».

Во всех ролях, в которых выступил тогда Эрнст Буш, и в первую очередь, разумеется, в роли Галилео Галилея, предстал трагический актер нового склада. В его искусстве обратила на себя внимание поразительная независимость, которую Буш сохранял даже тогда, когда находился весь во власти испытываемых его героем потрясений. Это редко достигаемое драматическими актерами чувство глубокого покоя, покоя мудрости и понимания, могло в первый момент произвести впечатление чрезмерного сценического хладнокровия. Каждую минуту своей сценической жизни Буш — Галилей проживал с той неторопливой тщательностью, с какой живут люди, уверенные в том, что само время обязано им подчиниться. Он объяснял свои научные открытия, ел, пил, всматривался в телескоп, спорил, соглашался, уставал, изменял истине, которую сам же и открыл, и все это с какой-то особой горькой деловитостью. К актерской манере Буша нужно было приглядеться как можно более внимательно, чтобы понять, какая таится под его хладнокровием могучая и страстная убежденность; как клокочет в спокойном, стареющем, усталом Галилео, гениальном ученом и слабом человеке, гневная, нестихающая, неутомимая мысль актера.

Для тех, кто помнил Эрнста Буша по его выступлениям в первой половине тридцатых годов в качестве незабываемого «политического певца», превращение его в столь своеобразного драматического актера казалось почти непостижимым. Но в конце концов удивление уходило куда-то в сторону и его место занимало чувство естественности и даже неизбежности этого поразительного превращения. Вчерашний «певец-оратор», запевала «Ротфронта», завсегдатай боевых рабочих митингов {327} в новом качестве продолжал свой прежний труд. Конечно же, никакого чуда не было в том, что Буш пришел в театр, и в том, что он пришел в театр Брехта.

После гитлеровского переворота Буш жил в нашей стране и часто выступал со своими боевыми песнями перед советскими слушателями. Он стоял на эстраде очень прямо, в малиновой рубахе, заправленной в брюки, и с почти неподвижным лицом пел песни борющихся пролетариев своей страны. Особенно часто исполнял он знаменитую балладу о болотных солдатах. Заключительный куплет этой песни Буш с необыкновенной энергией пел на русском языке, и от того, что ему приходилось скандировать непривычные слова, напряженный, трудный ритм «Болотных солдат» приобретал особую четкость. Как будто взбираясь на новую высоту, оглядываясь вокруг и торжествуя неотвратимо приближающееся освобождение, он заключал песню:

Но не век стоит запруда
И не век стоит зима.
День придет и нас отсюда
Вырвет Родина сама!

То, что делал Буш, ни в коем случае не было просто пением, пусть даже самым выразительным и мастерским. Образ узников, шагающих по торфяному болоту, затаивших непримиримую ненависть к фашистским палачам, уже почти не людей и все-таки людей, трижды людей, невзирая на все испытываемые ими унижения, — возникал в монотонной, но очень четкой фразировке Буша, в заторможенных, словно чем-то в последнее мгновение удержанных жестах и, наконец, в той почти надменной неподвижности лица, с которой Буш исполнял всю песню от начала и до конца. В особом, неповторимом пении Эрнста Буша рождались отдельные элементы той драматической выразительности, которая отличает сегодня искусство Буша-актера.

Это неожиданное сплетение очень разных, в сущности, артистических профессий имеет свою предысторию, и притом уже не в биографии Буша, а в биографии Брехта. В дни своей литературной юности Брехт-поэт нередко обращался к жанру романтической баллады, в которой всегда слышался живой, взволнованный, напряженный человеческий голос. Это был голос чтеца, оратора, рассказчика и певца — одновременно. По рассказам людей, хорошо знавших молодого Брехта, он любил то ли петь, толи проговаривать каким-то особенным, ему одному подвластным речитативом свои баллады и чаще всего — «Балладу о мертвом солдате». Для того времени (годы, непосредственно {328} последовавшие за мировой войной 1914 – 1918 годов) это была одна из вершин антимилитаристской поэзии Брехта.

Правда этой поэзии уже тогда была правдой особого рода. Главным в ней было не сходство, не тождество, не ее фактическая неопровержимость, а торжествующее в ней прозрение ищущего и борющегося человека. Мертвого солдата откопали, принарядили, отправили на войну, и он снова сделал то, что делал уже не раз, чему его научили раз и навсегда — погиб. Зловещий фантастический вымысел и самое простое объяснение, какое только можно было дать милитаристской муштре, действовали в «Балладе о мертвом солдате» рука об руку.

Такого рода сгущенная, преувеличенная и вместе с тем удостоверенная не одной человеческой судьбой, а многими миллионами человеческих судеб правда как раз и стала правдой большинства драматургических замыслов Брехта. Расстояние между очень большим и очень малым, между бурями истории и сквозняками в ветхих жилищах сократилось в его пьесах до минимума. Сплошь да рядом ему хватает какой-то одной, предельно конкретной и очень индивидуальной, частной человеческой слабости, чтобы уличить во всем их объеме и звериное, ненасытное собственничество, и гнусную ложь капитализма, и непоправимые, а то и трагические разочарования, которые тянутся вслед за предпринимательским успехом, богатством и безнаказанным самовозвеличением. Брехт обнажает и демонстрирует самые неожиданные формы близости и взаимозависимости частного и общего, доказательств и выводов, причин и следствий. Именно поэтому одной из важнейших особенностей брехтовского реализма, одним из слагаемых, образующих его своеобразие, становится условность.

В некое общее и универсальное представление о театральной условности Брехт внес много своего и нового. Ему, как всякому настоящему и цельному художнику, была чужда — и в его песнях, и в его спектаклях — та поверхностная и нарочитая условность, о которой можно было бы подумать, что она специально предназначается для того, чтобы противостоять жизненной достоверности и ниспровергать ее. Можно было бы даже сказать, что применяемая им условность изображения была в его творчестве естественным следствием постоянной и глубоко обоснованной потребности ставить рядом и сличать разномасштабные явления жизни, находить и объяснять людям связь этих явлений. Пьяные и трезвые часы в сумасбродном времяпрепровождении господина Пунтиллы, чередуясь друг с другом, превращают его жизнь в сумасшедший калейдоскоп, вышедший {329} из-под власти логики и здравого смысла. Подобно знаменитому чаплинскому миллионеру, Пунтилла пьяный и Пунтилла трезвый кажутся непримиримо враждебными друг другу. Можно даже подумать, что, напейся Пунтилла на всю жизнь, мы так и не узнали бы его бессердечия и черствого стяжательства. Но это, конечно, только иллюзия, разоблачить которую как раз и стремится Брехт. На самом деле комедия подводит нас к сценически парадоксальному, но единственно верному выводу: настоящий Пунтилла — вовсе не тот, который, безбожно напившись, начинает «катастрофически» добреть. Благодушная пословица «Что у трезвого на уме» в данном случае не срабатывает. Настоящий Пунтилла — тот, который трезв, отталкивающе расчетлив и ненавидит людей.

Любопытно, между прочим, что именно так играет его в спектакле Русского драматического театра Литовской ССР Б. Красильников. Этот самодовольный, неестественно подвижный человечек, облаченный в клетчатые клоунские брюки и расточающий в пьяном виде свою хмельную доброту, не внушает к себе симпатии даже тогда, когда старается выглядеть добрячком. Пунтилла — Красильников тщетно старается привлечь зрительный зал на свою сторону, он все время на грани внезапного протрезвления и, следовательно, на грани очередного превращения в самого себя. Такое решение образа — вполне брехтовское и вместе с тем дающее возможность актеру достигать «эффекта отчуждения», не переступая границ достигнутой им достоверности.

В этом же спектакле, поставленном В. А. Галицким, интересно сыграна и другая роль — роль шофера Матти. Исполнитель ее — А. Иноземцев принимает условия игры, предлагаемые драматургом. Менее всего он склонен доверяться превращениям Пунтиллы и каждый раз заново поддаваться иллюзиям — ему хорошо известна цена пьяной отзывчивости и пьяного демократизма его хозяина. Но игра есть игра. И он, не поступаясь своим человеческим достоинством, сохраняя внутреннюю, прикрытую ироническим послушанием независимость, делает все, что от него требуют. Актер и его персонаж в чем-то живут порознь, но к концу спектакля расстояние между ними уменьшается до минимума, к финишу они приходят вместе. Здесь снова вступает в свои права особое брехтовское перевоплощение, где, говоря его словами, «артист сам смотрит на свою игру». «Представляя, например, облако, — пишет Брехт, — изображая его неожиданное появление, мягкий и стремительный рост, быстрое и все же постепенное изменение, актер в то же время оглядывается на зрителя, словно хочет сказать: разве {330} это не так? Но он смотрит также на свои руки и ноги, проверяя их движения и, быть может, даже одобряя их».

Брехт всегда театрален, он знает цену откровенной, ничем не смягчаемой зрелищности. Но каждый ярко театральный эпизод в его пьесах не просто несет определенную смысловую нагрузку, не служит, как это часто бывает, своего рода разрядкой для зрителей, не становится облаткой, при помощи которой бывает легче проглотить горьковатое содержание.

Новаторство Брехта проявляется, между прочим, в том, что для него не существует границ между грубой, первозданной, быть может, даже вульгарной театральностью — той площадной, хриплоголосой, фамильярной зрелищностью, которая предназначена для всех, и изысканной, утонченной, интеллектуальной театральностью, предназначенной для немногих. Эта особенность театральной поэтики Брехта сценически не может быть реализована слишком просто. Требуется не одно, а множество условий для того, чтобы принцип Брехта был полностью реализован в работе режиссеров и актеров и, прежде всего, требуется драматургия, развивающая поэтику Брехта. Трудно сказать, когда возникнут все эти условия, но уже сейчас можно сказать с полной уверенностью, что мимо Брехта завтрашние драматурги, режиссеры и актеры не пройдут.

В одной из сцен «Жизни Галилея», поставленной «Берлинер ансамблем», происходит объяснение папы Урбана VIII, в недавнем прошлом кардинала Барберини, великодушно покровительствующего Галилею, с кардиналом-инквизитором, требующим выдачи упрямого святотатца. Папу облачают во время этого весьма затруднительного для него объяснения к предстоящему официальному приему. Тщедушный и почти жалкий человек, худобу которого бесцеремонно подчеркивает обтягивающее его белье, постепенно и как бы наперекор собственной природе превращается во всемогущего «наместника бога», облаченного в царственную парчу, увенчанного слишком внушительной для его комплекции папской тиарой и надменно придерживающего рукой посох, символ божественного всевластия.

Смысл этого довольно долгого, подробного и тщательного облачения становится понятным далеко не сразу. Ведь не стал бы театр тратить свои силы только на то, чтобы высмеять самую церемонию, в которой с такой ясностью отражается бутафорский характер католического пышного и навязчивого великолепия. Задача, которую ставил перед собой Брехт, была много сложнее и тоньше. По мере того как в лучах ослепительного папского одеяния перестают различаться знакомые черты кардинала Барберини — просто человека, которым сам папа {331} Урбан считал себя в давние времена, его готовность защитить Галилея от свирепой расправы инквизиторов сходит на нет.

Когда-то Барберини считался ученым и умел вести себя как ученый. Семнадцать лет назад, на карнавальном празднестве в доме кардинала Беллармина он беседовал с Галилеем и в изысканно-шутливой форме возмущался его кощунственными идеями: «Нет, это просто ужасно! Он хочет со всей невинностью доказать, что бог наделал грубейших ошибок в астрономии. Что ж, господь недостаточно внимательно изучал астрономию, перед тем как создал священное писание?» Барберини говорил это, держа в руках маску ягненка, снабженную специальной рукояткой. Он то прикрывал маской лицо, то отводил маску в сторону, играя ею: «Этот мой сегодняшний костюм позволяет мне сейчас некоторую свободу».

Но настало время, когда от маски ягненка пришлось отказаться. По мере того как завершается папский туалет Урбана, его возражения кардиналу-инквизитору становятся все более вялыми. Завершается их беседа фарисейской и трусливой отговоркой: «В самом крайнем случае пусть ему только покажут орудия пыток». Фраза, произнесенная семнадцать лет назад кардиналом Барберини, если бы папа Урбан захотел к ней вернуться, в устах его должна была бы прозвучать по-другому: «Этот мой сегодняшний костюм позволяет мне сейчас только отговорки и умалчивания». К этому Урбан мог бы еще прибавить: «Меня самого нет, есть лишь обстоятельства, которым я подчиняюсь».

«Эффект отчуждения» принимает в данном случае неожиданную форму. «Отчуждаться» приходится не только актеру; сам герой начинает существовать отдельно от своего прошлого и от самого себя. Драматург сознательно обнажает функцию своего героя в замысле пьесы, и актеру совершенно незачем прятаться под обличьем этого героя и растворяться в нем. Принцип «цитирования» и здесь остается определяющим — актер предлагает зрителям поразмышлять вместе с ним и вместе с ним сделать из всего передуманного ясные и точные выводы.

Нередко утверждают, что Брехт адресуется только к сознанию зрителей, к их способности думать и понимать, и принципиально пренебрегает возможностями воздействия на сердца и чувства. Но представлять себе дело таким образом — означает слишком прямолинейно и буквально толковать высказывания Брехта, никак не связывая их с его же развивавшимся, живым и бурным творческим опытом. Трудно представить себе художника и мыслителя, более далекого от теоретической схоластики, чем Брехт. Как уже было сказано, он весь был во власти {332} решавшихся им боевых задач. Неотложная необходимость их решения делала его необычайно гибким в выборе средств воздействия. Именно в этой гибкости — не во всеядности, не в эклектическом утилитаризме, а во внутренней подвижности, в умении подчинять своим целям самые разнородные средства — заключалась для него высшая принципиальность художника-борца, художника, ответственного за судьбы мира.

Только с этой точки зрения эмоциональное не существовало для него вне мысли и помимо нее. Человеческие чувства, если предоставить их самим себе, часто бывают неразборчивы, оказываются слишком доверчивыми и нередко возникают вразрез с требованиями зрелых убеждений, вразрез с решаемыми людьми задачами и преследуемыми ими целями. Поэтому искусство, которое стремится участвовать в революционной борьбе рабочего класса и рассматривает себя как орудие, не может адресоваться к одним только чувствам и, тем более отказываться от активного участия художнического сознания и художнических убеждений в воздействии на зрителей. Такого рода активность нельзя делать привилегией драматургов и режиссеров, ее следует добиваться и от актеров; проявлению ее нужно всячески способствовать. Пьесы Брехта непрерывно ставят актера в положение, при котором он, что называется, вынужден шагать рядом со своим героем, наблюдать за ним и судить его.

Позиция Брехта по сути своей абсолютно ясна. Мир действительно сложен и противоречив. И чем он сложнее, чем противоречивее, тем самостоятельнее должен вторгаться в его нравственные и философские недра актер-боец, оратор, мыслитель, карикатурист, певец и аналитик. Чтобы помочь актеру осмыслить этот сложный мир, драматург приводит ему на помощь исторические сюжеты и знаменитых литературных героев, солдат Тридцатилетней войны, героических бойцов революционной Испании, Антигону, Галилея, Швейка, Пелагею Власову.

Для того чтобы воспитывать человека, высвобождать его из пут собственничества, эгоизма, трусости, высокомерия и равнодушия, надо, чтобы против всех этих незваных пришельцев из старого мира выступали художники, вооруженные знаниями, люди неотразимой, страстной и воинствующей убежденности. Таким по Брехту должно быть искусство в целом, таким должен быть каждый работающий в нем человек. Бороться надо с открытым забралом, не скрывая своего намерения уничтожить врага.

Только так должен сражаться и актер. Ему тоже незачем стесняться своей убежденности и заставлять эту убежденность «умирать» в создаваемом им образе, наподобие того, как «умирать» {333} в актерах некогда предлагалось режиссерам. Брехт не только предоставляет актеру право обнаруживать и даже демонстрировать зрителям свои гражданские чувства. Он еще и создает, как драматург, необходимые условия, в которых актеру легче всего это сделать, в которых с наибольшей энергией и силой сможет раскрыться его личность.

К. С. Станиславский отмечал, что «те актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальными». Это необычайно точное наблюдение имеет самое прямое отношение к театральной теории и практике Брехта. Брехт не позволяет актеру становиться самим собой только для того, чтобы демонстрировать свое слащавое благообразие и свою грошовую привлекательность. Для того чтобы возвращение актера к самому себе не вело к самолюбованию, надо, чтобы оно было оправдано большой идейной задачей, ради которой оно совершается. Театральная теория Брехта может быть по-настоящему и до конца реализована только при постановке его пьес, где актерам приходится решать такие суровые, ответственные, трудные задачи борьбы против всего, что олицетворяет капитализм, его идеологию, его мораль, его право.

Но и брехтовская драматургия не открывает режиссерам и актерам прямого пути к брехтовской театральной поэтике. Нельзя требовать от разных режиссеров и актеров, чтобы они одинаково понимали Брехта и извлекали из его пьес одно и то же театральное содержание. Слишком различным режиссерским индивидуальностям пришлось соприкоснуться с творчеством Брехта на наших театральных подмостках — Н. Охлопкову и Р. Сусловичу, В. Пансо и Ю. Любимову, М. Штрауху и И. Таммуру, В. Галицкому и С. Туманову. Все они, само собой разумеется, стремятся к точному пониманию особенностей драматургии Брехта, но все они одновременно стремятся доказать, что Брехт, преломленный через их восприятие, близкий именно их индивидуальности, есть самый подлинный Брехт. Драматург-новатор будит новаторскую мысль режиссеров и актеров, заставляет их идти вперед, опираясь на него. Таково высокое предназначение настоящего художника.

Мы можем сегодня радоваться приближению актеров к образам брехтовских пьес, радоваться их широте и восприимчивости, творческому разнообразию и настойчивости, благодаря которым были достигнуты ими первые успехи в брехтовских ролях. С обычной для нее остротой, резкостью, определенностью психологического рисунка сыграла матушку Кураж Ю. Глизер. Но {334} в созданном талантливой актрисой характере отчетливо проступал многогранный рисунок, и этим матушка Кураж у Глизер разительно отличалась от маленькой, неутомимой, трагической женщины, которую с такой подкупающей скупостью сыграла в «Берлинер ансамбле» Елена Вайгель. Но ведь истолковательские возможности, предоставляемые «хроникой» Брехта, не могли быть исчерпаны несколькими, даже самыми яркими актерскими работами.

На сцене Таллинского драматического театра имени В. Кингисеппа, в спектакле, поставленном И. Таммуром, образ матушки Кураж создала великолепная актриса Айно Талви, и нам еще раз пришлось познакомиться с брехтовской героиней как бы заново. Айно Талви — матушка Кураж обрела удивительно естественное, воистину народное полнокровие, широту характера, в котором легко ужились могучее, беззаветное материнство и неутомимая, жизнелюбивая предприимчивость маркитантки. А сколько еще в будущем других матушек Кураж поднимется на театральные подмостки мира, непохожих одна на другую, неожиданных, может быть, даже в чем-то чуждых друг другу и все же истинно брехтовских!

В спектакле «Берлинер ансамбля» ярко впечатляющий образ дочери матушки Кураж Катрин создала Анжелика Хурвиц. Большое, слишком большое, следовало бы даже сказать неловко большое существо жило в спектакле такой трогательно светлой, ребячески-чистой и мужественной жизнью, что, казалось, будто в этом контрасте между тяжеловесной одинокой зрелостью Катрин и ее доверчивой, беззаветной чистотой заключена правда этого характера. Но в том же эстонском спектакле, о котором речь шла выше, зрителям предстала в исполнении Иты Эвер совсем другая, хрупкая и печальная Катрин и тоже заставила поверить в себя, в свою душевную горькую правоту. В разных постановках «Кавказского мелового круга», «Доброго человека из Сезуана», «Пунтиллы и слуги его Матти» выступают по-разному истолкованные и по-разному понятые брехтовские герои. Окунувшись в роли, созданные замечательным драматургом, не так-то просто коснуться ногами дна. И это означает, что перед нами драматургия высокого жизненного наполнения, над сценическим воплощением которой будет трудиться не одно поколение режиссеров и актеров.

Брехтовский театральный мир условен потому, что в нем не смогли бы жить люди, явившиеся в него из реальной действительности. Он условен, но непременно материален какой-то своей особой театральной материальностью. Он конкретен и {335} ощутим. Только в таком условном и одновременно конкретном мире способны жить и действовать его герои. Он может быть вовсе пустым, железным, парусиновым, соломенным, деревянным; в него вписываются готовые гравюры или наспех намалеванные плакаты; он может быть завешен рваными мешками или дранкой; но не по всем этим приметам надо судить о нем.

Прежде всего, мы должны понять автора — о чем он говорит с нами, какая боль, тревога, мысль привели его на подмостки театра. Я думаю, что даже театральная иллюзия, даже перспективная декорация, даже бытовое жизнеподобие могли бы возникнуть в брехтовском спектакле, если бы в данной конкретной ситуации и при решении данной задачи они способствовали утверждению идейной активности актеров, их прямому контакту со зрительным залом. Но чаще всего они не помогают, а мешают этой активности.

Всякое жизнеподобие обстановки ведет к прямому и безоговорочному жизнеподобию в изображении сценического героя. А Брехт требует, чтобы оно, говоря современным языком, мгновенно монтировалось на сцене и столь же мгновенно демонтировалось и чтобы зрителям было в какой-то мере видно, как это все происходит. Брехтовский театр не любит тайн.

Соблюдение этого условия связано с большими трудностями; в брехтовских спектаклях должна возникать и, как правило, возникает атмосфера работы, выполняемой актерами сообща и с напряжением всех сил. Эта атмосфера как раз и должна родиться в силу неполноты перевоплощения. Драматург оставляет зрителям щель, в которую можно разглядеть переходы актера из одного состояния в другое, уловить паузы, когда он набирается сил для нового наступления на зрительный зал.

Если существуют совершенно разные Пунтилла трезвый и Пунтилла пьяный, добрая девушка из Сезуана Шен Те и злой Шуи Та, в которого она превращается потому, что без него ей никак не справиться, то существует, следовательно, и третий, главный участник этих превращений — сам актер, благодаря которому они только и становятся возможными. Было бы наивно со стороны автора убеждать зрителей будто Шен Те действительно, не на шутку, раздвоилась или будто она сама, неведомо каким волшебством, научилась превращаться в ею же придуманного Шуи Та. Все дело в том, что и за Шен Те и за Шуи Та действовала одна и та же актриса. Она-то и помогла разоблачению иллюзий, во власти которых жила добрая девушка. Ее прозорливость, наблюдательность, находчивость, ее отношение к вещам должны были вызвать ответное волнение зрителей.

{336} «Добрый человек из Сезуана»[[3]](#footnote-4) был по-своему интересно поставлен режиссером Р. Сусловичем, а роль Шен Те и Шуи Та отлично сыграна Н. Мамаевой. Работа режиссера и актрисы была отмечена настоящей театральной поэзией, поэзией психологических оттенков и подробностей, где все может быть объяснено и обосновано. Можно было бы даже сказать больше — в спектакле проявилось полное уважение к принципам брехтовского театра, как театра, адресующегося к размышлению и пониманию зрителей. Важнейшие элементы постановки, великолепные групповые и массовые сцены, изысканно-условный наряд сцены, которым спектакль был обязан художнице С. Юнович, — все это само по себе не вызывало сомнений. Однако в целом спектакль не получил настоящего зрительского признания и сравнительно быстро сошел со сцены.

Поначалу это казалось необъяснимым. В этом было что-то на редкость несправедливое, но ведь зритель не бывает несправедлив! Только спустя несколько лет судьба спектакля, поставленного на сцене Театра имени А. С. Пушкина, получила свое объяснение. Случилось это после того, как появился студийный спектакль щукинцев, спектакль, в котором выступили далекие от профессионализма студенты, в котором вообще не понадобился художник в собственном смысле этого слова. Но об этом — чуть позже. Сейчас же мы вернемся к спектаклю Театра имени А. С. Пушкина.

Мамаева создала в нем нежный и трогательный образ Шен Те, отвечавший строгим требованиям психологической правды и вместе с тем явно условный, не прочерченный до конца, не огрубленный поверхностным жизнеподобием.

Шен Те — Мамаева мастерски перевоплощалась в Шуи Та, становилась по-настоящему неузнаваемой — эффект трансформации был полным. Девичья плавность походки мгновенно исчезала, напевная речь уступала место жесткой, отрывистой, повелительной интонации, в которой не оставалось ничего человеческого. Делалось это мастерски, но слишком всерьез. Серьезность трансформации придавала всему происходящему оттенок утомительной театральной всамделишности. Произошло нечто на первый взгляд противоестественное — профессиональная законченность актерской работы помешала зрителям почувствовать в этом образе подлинного Брехта, смелость его мысли, новизну открываемого им мира. Такого рода парадоксы возникают в творчестве актеров, несмотря на то, что сами актеры {337} стремятся как можно глубже понять драматурга и подчиниться ему. Новая драматургическая поэтика не только обогащает театр, но и в известной мере усложняет его дальнейшее развитие, ставит перед его мастерами задачи, которые не могут быть решены в короткий срок. Субъективные намерения мастеров, их искренняя увлеченность драматургом не всегда в таких случаях решают вопрос.

Безупречен был сам по себе возникший у Р. Сусловича режиссерский замысел спектакля: сквозь строй жестоких сатирических преувеличений, полных драматизма картин нищеты, подлости, отчаяния и беззаветной, но и беззащитной доброты, должна была пробиться в его спектакле мысль о том, что человеческое, благородное и бескорыстное в людях не имеет права быть слабым. Перед лицом несдающегося зла, вооружившегося хитростью и расчетом, изворотливостью и коварством, добро во что бы то ни стало должно наращивать мускулатуру, учиться быть непреклонным, готовить себя к трудной борьбе. Замысел был плодотворным, полным внутренней энергии, верным по идее.

Но почему же в таком случае жгучая, живая, страстная мысль Брехта, захватившая режиссера, не захватила с такой же силой зрителей и не обрела в спектакле настоящего звучания? Объяснений тут найдется очень много и все они могут оказаться достаточно убедительными. Скорее всего, это произошло потому, что в спектакле авторская мысль оказалась полностью передоверенной вымышленным персонажам пьесы, в то время как по требованиям брехтовской поэтики ее непременно должны были защищать, отстаивать, провозглашать своими взволнованными и живыми голосами реально существующие люди. Это должны были быть наши современники и наши собеседники — актеры, обращающиеся к нам от своего собственного имени.

По всей видимости, в брехтовском спектакле обязательно присутствие на сцене не только действующих лиц, но и тех, кто их представляет зрителям или, пользуясь выражением самого Брехта, цитирует всех тех, кто их придумал, запомнил или распознал. Весь вопрос только в том, в какие формы присутствие автора и актеров должно быть облечено, в чем именно оно себя проявляет. В спектакле Театра имени А. С. Пушкина это условие было нарушено, и отсюда, очевидно, отсутствие в нем настоящего, а не умозрительного контакта между сценой и зрительным залом, той атмосферы общих раздумий, философских поисков, в которой рождается неповторимая, наивная и глубокая, доверчивая и проницательная брехтовская театральность.

{338} Зато в учебном спектакле Театрального училища имени Б. В. Щукина, завоевавшем с необычайной быстротой широкое зрительское признание, действовали не только персонажи из «Доброго человека», но и сами студийцы — такие, как есть. Это обстоятельство и принесло молодому брехтовскому спектаклю поистине брехтовский успех — успех, одержанный на главном направлении авторского замысла. Коллектив по-современному двигающихся, разговаривающих, кричащих, танцующих, изобретающих, спорящих ребят разыгрывает перед зрителями поучительную историю. В этой истории все придумано, все — игра, но по сути дела, если только подумать вместе с ребятами, в ней все — правда, горькая или вызывающая гнев, нелепая и заставляющая сжимать кулаки правда жизни.

К порталу сцены приколот наспех нарисованный на листе бумаги углем, как рисуются неожиданно понадобившиеся клубные плакаты, портрет самого драматурга. Перед нами Бертольт Брехт. На протяжении всего спектакля он глядит отсюда на сцену, словно дирижируя раздумьями актеров и, в свою очередь, обдумывая происходящее. Через толстые и важные роговые очки глядит Брехт на молодых исполнителей, ободряет их, вместе с ними радуется и грустит. Участники спектакля время от времени поглядывают на своего молчаливого учителя, и кажется, что учитель, нарисованный на бумаге, едва заметно приподымает брови и приветственно кивает своим друзьям-актерам.

Самой истории о богах, столь неожиданно появившихся на улицах фантастического Сезуана, предшествует наше знакомство с теми, кто расскажет нам эту историю, и, кстати говоря, с их взглядами на театр, на его высокое и воинствующее предназначение. От этого первого знакомства будет зависеть многое. От этого зависит, поверим мы или не поверим в то, что будет разыграно молодежью, согласимся с ней или не согласимся. Если ребята окажутся, как говорится, своими, если в самой повадке этих ребят мы сможем уловить что-то знакомое и близкое, нам проще будет проникнуться живым интересом к тому, что они делают. В этом случае затеянная ими игра в самом процессе своего развития превратится в произведение искусства, воздействующее на зрительный зал своим непривычным прямодушием и откровенностью, своим сознательным и целеустремленным притворством.

Притворство перестанет быть следствием дурного театрального воспитания и превратится в заранее оговоренное условие игры, в эстетический принцип, не имеющий ничего общего с наигрышем и дилетантскими поползновениями неумелых актеров {339} приспособить к себе чужую манеру разговаривать, двигаться, жестикулировать. Сначала молодая актриса З. Славина превратилась в добродетельную сезуанскую проститутку, притворилась ею, но ничуть не позабыла при этом о себе; затем та же актриса притворилась вымышленным двоюродным братом девушки, и для этого нового притворства ей только и понадобились темные очки и котелок. Притворство, о котором идет речь, — притворство особого рода. Оно рождено искренним и глубоким беспокойством актрисы за все, что происходит и еще произойдет с ее героиней. Оно обусловлено необходимостью сказать зрителям нечто очень важное, такое, что может быть сказано только языком мгновенно возникающей театральной игры.

Но тут следует оговорить две особенности притворства, о котором идет речь. Прежде всего, оказалось, что притворство может быть искренним. В жизни оно вызывает отвращение, выдает нравственное убожество людей, является разновидностью лжи. Иное дело — в искусстве. С того момента как оно становится открытым средством убеждения, способом воздействия, оно выходит за пределы действия строгих нравственных правил. Если актер притворяется, ничуть этого не скрывая, притворяется, зная, что вовсе не вводит нас в заблуждение, он никак не может быть обвинен в обмане. И тут должна быть названа другая, не менее важная особенность, отличающая заданное театральное притворство. Оно оправдывает себя только в том случае, если, притворяясь в силу необходимости тем или иным действующим лицом, сам актер живет своей собственной, безоговорочно правдивой, искренней, полной и значительной жизнью.

И здесь приходится сказать еще раз то, что уже было сказано выше. На помощь такому притворству приходит, должна приходить в брехтовских спектаклях система Станиславского. Только «система» может высвободить актера из-под власти психологических штампов, действующих порой в искусстве. Хорошо сыграть себя на сцене — ничуть не легче, а во многом и труднее, чем перевоплотиться в любую другую, самую трудную роль.

Станиславский, как известно, отмечал, что искусство представления — тоже искусство, и мастерства оно требует не меньшего, чем искусство переживания. Среди образов спектакля «Добрый человек из Сезуана» есть образ цирюльника Шу Фу. Играющий его И. Петров в буквальном смысле слова протанцовывает свою роль и переводит на язык мелкой танцевальной дроби, торопливых, угодливых поклонов, суетливых жестов весь характер цирюльника, его мизерную душевную жизнь, его смехотворные претензии и ненасытную жадность. Этот условный {340} прием, который должен был бы показаться инородным в другом спектакле, здесь оправдывается тем, что за приплясывающим Шу Фу нетрудно увидеть молодого одаренного исполнителя, который приносит, так сказать, на алтарь спектакля свой неповторимый пластический талант.

В связи со спектаклем щукинцев стало принято вспоминать имя гениального Вахтангова и его «Принцессу Турандот». Преодолев преграду четырех с лишним десятилетий, вобрав в себя опыт самых разнообразных драматургических и режиссерских поисков, явилась в нашу современность глубокая, задорная, нестареющая вахтанговская мысль о театре-игре, в которой расцветает веселое и взволнованное воображение актера, способное все сделать всем: буквально из ничего возникают в спектакле «Добрый человек» табачная лавка и свадебный стол, фабрика, на которой люди делают какую-то изнурительно-однообразную работу, и дом, в котором живет Шен Те, характеры, которые не сыграны, а только представлены, и отношения не подлинные, а предполагаемые. Не так же ли и воображение молодых вахтанговских учеников — Бориса Щукина, Владимира Басова, Рубена Симонова, Юрия Завадского, Цецилии Мансуровой — рождало солнечный, человечески-неисчерпаемый мир сказки и правды, не в силу ли внушенной им их учителем веры в знаменитую «сущность» такой чудодейственной достоверностью была озарена затеянная ими игра?

Можно только радоваться тому, что вахтанговское в театре продолжает жить, и еще больше тому, что оно вливается в могучий поток новых театральных исканий и, в частности, замечательных театральных открытий Брехта. Уже сейчас морфология современного театрального языка крайне усложнилась. И далеко не всегда можно сказать, где на современной сцене подлинно вахтанговское, мейерхольдовское или таировское, и в какой именно степени, на каком этапе своего развития оно оплодотворено великими открытиями Станиславского. Искусство — всегда процесс. И то, что нам удается увидеть сегодня, никогда не бывает тождественным тому, что мы видели вчера, и тому, что увидим завтра.

Сейчас совершается процесс сближения нашего театрального искусства с Брехтом. И тоже совершается не прямолинейно, не в одном каком-то раз и навсегда избранном направлении, а в направлениях самых различных, иной раз трудно сопоставимых и не располагающих к общим выводам. Но мы должны радоваться тому, что современная театральная практика не укладывается в заведомо сглаженные теоретические формулы, а не считать это несчастьем для искусства! Невозможно, например, {341} измерить одним и тем же теоретическим аршином «Доброго человека из Сезуана» — учебный спектакль щукинского училища и «Карьеру Артуро Уи» — памфлет Брехта, блистательно поставленный польским режиссером Эрвином Аксером на сцене Большого драматического театра имени М. Горького.

Это, конечно, не только разные по своим режиссерским решениям спектакли, но это и спектакли, которые по первому впечатлению открывают нам разноликих Брехтов.

На разных этапах своей революционной творческой работы Брехт ставил перед собой и решал разные художественные задачи и в зависимости от них обращался к тем или иным средствам воздействия.

Но это, конечно, не означает, что воинствующая, всегда развивавшаяся и продолжающая развиваться поэтика Брехта лишена эстетического единства и цельности. Цельность брехтовской поэтики не исключает возможности ее широкого толкования в режиссерской работе, а, напротив, настоятельно требует этой режиссерской широты и многообразия.

Антифашистский сатирический памфлет «Карьера Артуро Уи» был найден, как известно, в архиве писателя уже после его смерти. Памфлет имел конкретный политический адрес, и избранная Брехтом форма весьма прозрачного сатирического иносказания должна была придать памфлету особую действенность. В еще большей мере, чем в других сатирических пьесах писателя, сплелись в «Карьере Артуро Уи» грубоватая политическая пародия и современный детектив, философское раздумье и площадная издевка, психологически невероятное и исторически подлинное. По справедливости, памфлет был воспринят как страстное и предостерегающее политическое завещание художника, призывающее людей, подобно завещанию Юлиуса Фучика, быть бдительными: «Еще плодоносить способно чрево, которое вынашивало гада».

Брехт и в посмертном своем создании остался верным долгу непримиримого и самоотверженного борца с фашизмом. В форме смело и неожиданно театрализованной философской пародии художник воссоздал отвратительную биографию бесноватого ефрейтора, темного невежды и выродка, кровавого убийцы и тошнотворного труса, бездарного актеришки и гнусного изувера.

Для сценического воссоздания подобной биографии больше всего подошли ярмарочный мелодраматизм и балаганное правдоподобие, откровенный наигрыш и примитивная театральная аффектация. Брехт воспользовался всеми этими театральными доспехами, но, соприкоснувшись с самой историей, живой и {342} кровоточащей, даже балаганный примитив окрасился в зловещие цвета трагедии.

Брехт-сатирик и Брехт-публицист ни в чем не погрешили против истины в построении сюжета, нигде не отступили от исторических фактов, но эта самая верность фактам придала памфлету характер убийственной фантасмагории, нелепого и страшного вымысла. Обнажая перед нами до ужаса простой механизм гитлеровского восхождения, оголяя отвратительную плоть фашизма, Брехт объясняет все еще не исчезнувшую в мире реальную опасность его возрождения. «Бороться против фашизма, — писал он в одной из своих статей, — можно только, как против капитализма, капитализма самого неприкрытого, в его наиболее наглой, жестокой и демагогической форме».

Вот почему, кстати говоря, гангстер Артуро Уи, под псевдонимом которого и выступает в памфлете Адольф Гитлер, становится на какой-то момент опорой, спасителем и кумиром дельцов из вымышленного треста «Цветная капуста». Дурацкий трест был рожден фантазией художника, а судьба его оказалась чистейшей и поучительнейшей правдой. И вот почему именно от Уи, бандита и подонка, ждет защиты презирающий его престарелый и респектабельный Догсборо, в котором нетрудно разглядеть некое лишенное портретного сходства и все же близкое подобие фельдмаршала Пауля фон Гинденбурга. В соответствии с эстетикой Брехта, актер, исполняющий роль Догсборо, должен играть Гинденбурга и все-таки не Гинденбурга, добиваться известной доли психологической достоверности (потому что без этой достоверности сама параллель Догсборо — Гинденбург утратила бы для зрителей всякий смысл) и ежеминутно эту достоверность безбоязненно разрушать.

В памфлете Брехта, а вслед за ним и в спектакле, поставленном Эрвином Аксером, иносказание расшифровывается без всяких усилий. Оно даже перестает быть иносказанием, с того момента как театр начинает сам, не дожидаясь выраженных зрителями сомнений, расшифровывать его. Театр Брехта не только избегает наивных сценических иллюзий, но и заранее предупреждает возможность их возникновения в сознании зрителей. Пусть зрители знают, помнят, все время думают о том, что у автора были серьезные причины для изобретения истории Артуро Уи, и не вообразят, чего доброго, будто эта история рассказалась сама собой.

И опять-таки, чем сгущеннее, условнее выражена в спектакле суть исторических событий, тем естественнее и отчетливее проступает сквозь них фактическая первооснова сюжета. Условность изображения не отдаляет нас в данном случае от {343} прошлого, а приближает к нему и, что самое важное, придает ему новую достоверность — большую, чем если бы перед нами была добросовестная, фотографически точная историческая хроника. С точки зрения Брехта, театр, становясь на путь создания психологических иллюзий, заведомо идет на своего рода обман. Нельзя убеждать, считает Брехт, всерьез уверяя зрителей, будто происходящее на сцене — истинная правда. Поэтому и в «Карьере Артуро Уи» брехтовская театральность так вызывающе откровенна и нисколько не стесняется своего не слишком аристократического происхождения. Есть и в ней что-то от уличного балагана, хриплоголосого и прямо к народу обращенного ярмарочного зрелища. Эрвин Аксер не стилизует свой спектакль под такие народные театральные формы, а пользуется ими для того, чтобы с наибольшей прямотой, без всяких художественных обиняков выразить свое отношение к «карьере, которой могло бы не быть».

Известно, что Гитлер весьма беззастенчиво и ловко воспользовался обстановкой, сложившейся в конце двадцатых и в начале тридцатых годов в стальном концерне Круппа, в химической державе «ИГ Фарбениндустри». В книге Ричарда Сесюли «ИГ Фарбениндустри» рассказывается, между прочим, о собрании рурских магнатов, созванном незадолго до гитлеровского переворота председателем рейхстага. На этом собрании сами промышленники почтительно вручили мюнхенскому выродку три миллиона марок для «проведения избирательной кампании». Через несколько месяцев Гитлер стал рейхсканцлером. Финансово-экономические властители Германии нуждались в ту пору в вожде, способном обеспечить их военными заказами. Психопат и грязный авантюрист Гитлер вполне подошел, с их точки зрения, к этой роли. Они дали ему деньги, а он на долгие годы обеспечил их таким надежным товаром, как страх и военный психоз, шовинистическая истерия и реваншистская демагогия.

Перед такой услугой все смолкло в финансовых и промышленных магнатах послеверсальской Германии — отвращение к личности самого Гитлера, привычка к показной добропорядочности, небеспричинные опасения за престиж «обожаемого рейха». Очень недолго один из дельцов, действующих в памфлете Брехта, возмущается: «В какой помойной яме это зло плодилось? Шантаж, убийство, произвол, грабеж, их “Руки вверх” их “Убегай, кто может” — все это надо выжечь». Придет время — он сам заговорит по-другому и преданно послужит карьере Артура Уи.

Следуя за Брехтом и смело развивая его глубокий замысел, Эрвин Аксер создал на сцене подчеркнуто-условный, сведенный {344} во многом к одним только резким, устрашающим штрихам и вместе с тем необычайно определенный по своему характеру мир. Мир этот — некое подобие гигантского стального сейфа, внутрь которого не дано проникнуть ни живому естественному свету, ни живому естественному теплу. Зрительный образ спектакля полон глубокого символического смысла, расшифровывать который нет необходимости. Важно, что художники Эва Старовейская и Конрад Свинарский избежали, создавая этот зрительный образ, навязчивых и прямолинейных аллегорий, той поверхностной метафоричности, которую надо разгадывать, как ребус. В созданном художниками прямоугольном металлическом мире живут люди, успевшие приноровиться к его удручающе-холодным очертаниям, к его законам и ритмам. Стоит им хоть на короткое время воспротивиться безраздельно господствующему здесь закону предательства и насилия, попытаться вести себя по-человечески, и на их лицах возникнет мертвая белизна, означающая, что их физическая или нравственная участь решена.

Предельную сатирическую активность придал Аксер в спектакле музыкальному сопровождению. Под звуки ритмически искалеченного вагнеровского «Полета валькирий», под музыку, в которой можно услышать разнузданный и дешевый кураж гитлеровской военщины, сдавленные человеческие стоны и издевательский, холуйский смех, совершает свое восхождение кривоногий шут, возомнивший себя властителем мира. Музыка оглушает и вышучивает, выделяет, подчеркивает, объясняет. Она, как голос самого Брехта, проникнута болью, ненавистью и душевной решимостью. Ее нельзя отделить от сценического действия и прежде всего потому, что она сама действие, сама — поступки людей, их преступления, роковые ошибки, судьбы.

Истинным режиссерским прозрением отмечена в этом смысле сцена суда над мнимым поджигателем склада Хука невменяемым кретином Рыббе. Средствами трагического гротеска воспроизводится в этой сцене позорный и всемирно известный фарс судебного разбирательства дела подставного «поджигателя» рейхстага ван дер Люббе. Что бы ни происходило в этот момент на сцене, как бы ни лгали свидетели и как бы ни изощрялись в своих провокациях судьи, им невозможно спрятаться от невидимого наблюдателя, выдающего свое присутствие всеми кричащими, требующими, хохочущими и надрывными голосами оркестра. Музыка тоже как бы «отчуждается» от прямого своего предназначения в действии и принимает на себя нелегкие обязанности комментатора, свободно и без стеснений выражающего свое отношение к происходящему. Брехтовская интонация возникает {345} на этот раз не только в речах действующих лиц, но и в голосах оркестра.

От плаката, сатирического эстампа или подчеркнуто лаконичной иллюстрации в книжном тексте требуется, как известно, исчерпывающая, не допускающая нескольких толкований точность мысли. Здесь нет и не может быть места психологическим намекам, оттенкам, многозначительным недоговоренностям, — все должно открыто работать на замысел, все должно быть обосновано не только образно, но и логически. К такой математической точности режиссерского расчета обязывало последовательно-условное внешнее решение спектакля «Карьера Артуро Уи». Здесь нельзя было ничего придумывать для того, чтобы приукрасить, расцветить, разнообразить действие. Зато здесь все должно быть додумано до конца для того, чтобы изобразительная новизна явилась сама собой, как свидетельство новизны понимания художником самой природы изображаемых жизненных явлений.

В одном из центральных эпизодов спектакля Артуро Уи, подстрекаемый Дживолой (Геббельсом), учиняет расправу над своим ближайшим единомышленником Эрнесто Ромой и его людьми. Непосредственно перед расправой Артуро миролюбиво разговаривает с Ромой. Тому и в голову не может прийти, что участь его уже решена. Но Рома сам этого же поля ягода, и он будто бы невзначай вертит в руках, как эдакую трогательную игрушку, револьвер. Вертит просто так, на всякий случай, и на всякий случай следит за выражением лица Артуро. А тот дуреет от страха и уже не может оторвать взгляда от рук Ромы. И видно, ясно видно, что изуверская жестокость Уи — Гитлера замешана на омерзительной трусости, что его скотская потребность устрашать вызвана неотступно преследующим его страхом.

В самой сцене расправы командует Дживола. В виртуозном исполнении Сергея Юрского «колченогий» кажется страшной заводной куклой, которую нельзя разобрать на части потому, что к ней опасно прикоснуться. Она непременно порежет, обманет, вывернется наизнанку, сделает что-нибудь такое, чего от нее ожидали меньше всего. Устрашает в нем все, даже то, что в других людях могло бы вызвать сожаление, — странная хромота, в которой участвует все его туловище, стеклянная оцепенелость взгляда, искусственность улыбки. Мерзкое автоматическое чудище переламывается на ходу, неудобно склоняет голову набок. И, странное дело, все это не мешает ему действовать с неутомимой яростью, ненавидеть без устали, что-то придумывать, совершенствовать собственную жестокость.

{346} В гараже — сам Эрнесто Рома и его подручные, которых Артуро и Дживола заманили сюда для того, чтобы уничтожить. После того как выводится из строя Рома, его молодчики, сами не новички в кровавых предприятиях, пятятся в угол гаража, испуганно прижимаются друг к другу. Ничего не понимая в происходящем, они растерянно прячутся от собственной судьбы, сгибаются, словно рассчитывая стать неуязвимыми для пуль. Но вот Дживола произносит с отвращением, как будто его заставляют заниматься недостойной мелочью: «Огонь», делает какой-то трудноуловимый, но столь же механический, как и все прочие его движения, жест — и вспыхивают короткие очереди автоматов. И тут бесформенное, но по виду внушительное нагромождение человеческих тел, каким была кучка сторонников Ромы, разваливается, перестает существовать, воочию показывая своим исчезновением всю иллюзорность и кратковременность мощи, на которую опираются Артуро, Рома и им подобные.

Понятие условности и здесь сливается с понятием конкретности. Реализм торжествует не в частностях и подробностях, а в раскрытии главного. Метафоры, ассоциации, психологические понятия и представления становятся в брехтовском спектакле материальными, обретают фактуру и объем. Они формируются, поднимаются на поверхность сценического действия не по произволу авторов и исполнителей, а в силу того, что их приводит в движение сама логика развития событий и характеров. Артуро Уи, который, натянув шляпу на лоб, является просителем к престарелому Догсборо, и Артуро Уи, тупой и старательный ученик провинциального актера, всерьез повторяющий жесты второсортных мелодраматических героев, — таковы обозначенные с предельной пластической законченностью этапы развития образа Артуро, его восхождения к власти.

Развивая глубокое и в основе своей чаплинское понимание психологической природы Гитлера, Евгений Лебедев с поразительной психологической подвижностью и пластической силой показывает, как этот ублюдок шалеет от собственного успеха, как он сначала вымаливает, потом просит, потом требует и, наконец, вырывает угрозами, террором, страхом поддержку, уступки, молчание, безропотное согласие — все, что ему требуется для того, чтобы торжествовать. В характере, созданном Лебедевым, живое и карикатурное слиты воедино. Карикатура строится им на психологической иллюзии, но на этот раз иллюзия как бы задана, нарочита и действует в определенном направлении. Кажется, только кажется, будто Артуро — человек, будто поступки его можно объяснить, будто их допустимо сравнивать {347} с другими человеческими поступками. Это только кажется — смотрите и убеждайтесь, ничего человеческого в нем нет.

Даже наедине с самим собой Артуро паясничает, притворяется, строит рожи — боится отвыкнуть и попасть впросак. В разговоре с вдовой уничтоженного им Дольфита (прообразом его послужил убитый Гитлером австрийский канцлер Энгельберт Дольфус) Артуро торопится. Он постепенно отвыкает встречаться с препятствиями, он готов чуть ли не стукнуть пытающуюся рассуждать вдову, начинает кричать и тут же, чтобы остановиться, затыкает себе шляпой рот.

В первоклассной работе Евгения Лебедева брехтовское не растворилось, не сгладилось, но оказалось приближенным к нашей актерской школе. Исполнению роли Артуро польским актером Тадеушем Ломницким в большей мере присуща брехтовская демонстративность, «отчужденность» от внутренней жизни персонажа. Ломницкий на протяжении всего спектакля показывает, представляет, но это как раз тот случай, когда «представление» по словам Станиславского, становится высоким и редким искусством. Напоказ выставляется Ломницким только худшее в Артуро Уи. Актер ни на минуту не разрешает себе отвлечься от этого худшего, сосредоточить наше внимание на каких-либо жалких проявлениях живого, человеческого в Артуро. В работе Ломницкого поражает внепсихологическая, достигнутая лишь условными средствами реальность изображения. Карикатура и гротеск созданного им характера в чем-то отступают здесь далеко в сторону от своей жизненной первоосновы, но в чем-то становятся от этого еще ближе к сущности явления.

Вот еще доказательство того, что ни одна самая законченная театральная система не может сегодня утверждать себя, игнорируя своеобразие идейно-творческих задач, решаемых современным театром. Можно было бы, конечно, сказать, что Ломницкий более близок к Брехту, в большей степени удовлетворяет его программные эстетические требования. Но едва ли такая постановка вопроса была бы верна. Теперь, когда Брехт во все большей степени становится достоянием советской сцены, его театр начинает вбирать в себя и важнейшие черты нашей актерской школы. Можно не сомневаться в том, что начавшийся процесс взаимного и сложного оплодотворения будет продолжаться. Для того чтобы театральное искусство, и прежде всего, реалистическое театральное искусство, развивалось, оставалось молодым, оно должно непрерывно оплодотворяться новыми смелыми творческими поисками, не только отдавать, но и получать.

1967

## **{****348}** Время — союзник живых!

Седая древность, как оказалось, не любит подолгу оставаться в стороне от современной жизни и довольствоваться обращенными к ней знаками холодного и ни к чему не обязывающего уважения. Нет‑нет, и она покидает отведенные ей архитектурные постаменты, библиотечные стеллажи и музейные стенды, чтобы соприкоснуться с жизнью — не такой, какой она была невесть когда, а такой, какова она сейчас, с ее жарким дыханием и стремительным движением, с ее напряжением и трепетом.

Во имя сегодняшней жизни, а не ради удовольствия исследователей, переводчиков и комментаторов, оживают в современных изданиях или исполнении стихи Горация и Катулла, раздумья Марка Аврелия и афоризмы Лукреция Кара, драмы Еврипида и Софокла.

Да, старое оживает не по прихоти отдельных самоотверженных ревнителей старины и не потому, что внезапно приходит в движение беспокойная, пытливая человеческая память, которой только и дело возвращать к жизни давние имена и сюжеты, судьбы и подвиги. В далеком греческом городе Пирее, «морских воротах» Афин, родился несколько лет назад театр, который посвятил себя служению античной трагедии. Чудодейственным образом ожил на сцене этого театра «хор», судья, наставник и спутник античных героев, торжественно и скорбно резюмирующий действие трагедии.

Кто бы мог подумать, что перед лицом сегодняшних скептических или изощренных театральных зрителей «хор» сумеет с такой тревогой и душевным напряжением, с такой душевной болью и простотой и вместе с тем с такой непривычной картинностью и театральной силой повторять страстные возгласы Электры или Медеи, так по-человечески глубоко откликаться на их душевные муки! Нашлась среди наших современниц великолепная актриса — Аспазия Папатанасиу, которая вернула на современную сцену всесжигающую ревность Медеи и сверхчеловеческую {349} самоотверженность Электры. Она сыграла древних героинь так, что не смогли не откликнуться на их далекое и, казалось бы, навсегда уже погасшее горе современные сердца.

На пути современного человека к античной трагедии встречается немало серьезнейших преград. Достаточно сказать, что даже соотечественники Еврипида и Софокла вынуждены прибегать к переводу — с древнегреческого на новогреческий. Но трудности подобного рода не поколебали убеждения энтузиастов пирейского театра в том, что великое не умирает. В этом убеждении у них нашлись союзники. На открытых оркестровых подмостках московского Концертного зала имени П. И. Чайковского Н. П. Охлопков поставил силами руководимого им театра трагедию Еврипида «Медея». Впоследствии этот спектакль исполнялся и на многих других сценах страны, но особенно выигрывал он на концертных эстрадах, в частности на эстраде Ленинградской филармонии. В обрамлении строгой беломраморной колоннады образы античной трагедии обретали особую объемность и пластичность.

Конечно, проще всего было бы объяснить появление охлопковской «Медеи» индивидуальными пристрастиями и увлечениями режиссера. Можно было бы сказать, что у Охлопкова родился конкретный и завладевший им замысел спектакля, явилась возможность реализовать свой замысел, и всего этого оказалось достаточно, чтобы состоялось новое знакомство зрителей с Еврипидом. Но более резонно было бы исходить из другого. Самый замысел постановки возник у Охлопкова, скорее всего, потому, что режиссер почувствовал настойчивую и непрерывно усиливающуюся зрительскую тягу к трагическому действию, к искусству больших и высоких страстей. Долгое время не утолялась зрительская жажда слова, которое не боится быть возвышенным, трепетным и музыкальным, к жесту, который не скрывает того, что он не только выразителен, но и в своем роде красив. Пластическая завершенность и выразительность движений стала в нашем веке привилегией одного только балетного театра, на драматической сцене она — редкая гостья. С чтением стихов актеры драматического театра тоже раззнакомились, и это бесспорно обеднило, сузило внутренний диапазон современного актерского искусства.

Может быть, именно поэтому нам показалось немного неожиданным то, что мы наблюдали во время гастролей в нашей стране театра, руководимого Мадлен Рено и Жан-Луи Барро. Одно из своих выступлений театр посвятил исполнению стихов французских поэтов — от басен Лафонтена и стихов Альфонса Ламартина и Виктора Гюго до современной поэзии Кокто, {350} Превера и Элюара. Один за другим актеры выходили к рампе и с настоящей любовью к слову, с тонким музыкально-интонационным мастерством читали стихи прославленных поэтов Франции. Знаменательно здесь то, что поэзия оказалась безо всяких оговорок принятой под сень драматического театра!

Но вернемся, однако, к Еврипиду. Судя по многим признакам, зрители, в особенности из числа тех, что побывали на первых представлениях охлопковского спектакля и шли на него с тайным и в чем-то понятным предубеждением, были побеждены не только и не столько его внешней формой, сколько самим содержанием трагедии, ошеломляющими переживаниями ее героини, силой ее страсти и ненависти. Вместе с тем зрелище, которое они увидели, какими-то своими особенностями оказалось за пределами их зрительского опыта. Им пришлось затратить в первый момент немалое душевное усилие, чтобы воспринять его, чтобы войти в мир героев Еврипида, чтобы разделить с ними их волнение и отнестись ко всему происходящему не только как к театру, но и как к жизни.

Но это только в первый момент. Биография спектаклей театра в Пирее и биография охлопковского спектакля показали воочию, что самые разные зрители вовлекаются в конце концов в атмосферу античной трагедии и подчиняются ее непривычному эмоциональному своеобразию.

Многим зрителям, собиравшимся смотреть «Медею», замысел театра заранее представлялся искусственным, обращенным в силу своей сложности к слишком подготовленной, избранной аудитории. Охлопков действительно ввел в постановку «Медеи» элементы историко-театральной реконструкции, кое в чем обратился к приемам откровенной и чуть кокетливой стилизации; и можно было подумать, что так называемому рядовому зрителю все это окажется не с руки. Но рядовой зритель не оправдал такого рода высокомерных ожиданий и оценил в спектакле прежде всего то, что как раз и следовало оценить.

Он восторженно аплодировал не кропотливым изысканиям реконструктора, сумевшего напомнить нам о форме театрального представления, потрясавшего эллинов двадцать пять столетий назад, а чему-то неизмеримо более живому, непосредственно затронувшему его. Сильнее всего откликнулся он на искусство талантливой актрисы Е. Козыревой.

Но, восприняв исполнение актрисой роли Медеи, зрители восприняли тем самым и творение великого трагического поэта, снова и снова, в который уже раз явившего нам свое бессмертие. Многое изменилось с тех пор как Еврипид создавал свою трагедию, изменились сами люди, их представления о вещах, {351} изменилась, разумеется, и форма, в которой они проявляют свои чувства. Но если бы люди только менялись, ни в чем не оставались такими, как были, «связь времен» оказалась бы разорванной. Во все века людям приходилось побеждать трагические противоречия жизни или гибнуть при встрече с ними. В самых различных исторических условиях люди искали ответа на вопросы, которые ставила перед ними жизнь, и всякий раз наиболее значительные и яркие из них подавали примеры, оказывавшиеся поучительными не для одного только поколения.

Страсти Медеи — ее гнев и бесстрашие, отчаяние и решимость, исступление любви и исступление ненависти — взволновали сегодняшних зрителей отнюдь не умозрительно. Вопреки ожиданию иных скептиков они оказались не мнимыми страстями, сконструированными в лаборатории театрального алхимика, а подлинными, реальными человеческими страстями, сохранившими на своем долгом пути живую человечность.

Вечно жить в искусстве оказывается способным только то, что сохраняет в себе какую-то частицу этой живой человечности, делающей похожими друг на друга поколения, разделенные многими веками. Все другое умирает, и никакие истолковательские ухищрения не в состоянии вернуть его к жизни. В этом смысле перед зрителями равны произведения, созданные сто лет назад, и произведения, рожденные за несколько веков до нашей эры: Шиллер и Шекспир, Софокл и Островский.

Здесь не место подробно разбирать осуществленные на протяжении последних лет постановки античных трагедий. Для создания каждой из таких постановок были свои причины и основания, и в каждой из них могли быть допущены свои просчеты и совершены свои ошибки. Есть, например, в спектакле, поставленном Н. П. Охлопковым, наряду с высокой театральной правдой, той волнующей и не стыдящейся себя театральностью, которой так часто не хватает нашей сцене, и откровенная театральщина, и ложнотрагический наигрыш, встающий иной раз неодолимой преградой на пути спектакля к зрителю. Такой наигрыш больше всего дает о себе знать как раз тогда, когда режиссер перестает почему-либо доверять содержанию трагедии и начинает оправдывать перед зрителями свое обращение к ней. Но раз нужно оправдание, значит выбор был недостаточно естественным и органичным.

Однако, несмотря на то что в спектакле удалось не все, «Медея» Охлопкова не оставила сегодняшних зрителей равнодушными в самом главном. Зрителей могли не задеть введенные режиссером в спектакль элементы античной театральности, {352} стремительно проносящиеся по сцене трагические маски, нарочитая, искусственная напевность речи, ритуальная и внутренне не оправданная торжественность появлений хора. Но зрители должны были откликнуться на затрепетавшее в стихотворных строфах античной трагедии оскорбленное чувство женщины и вспыхнувшую в ней неодолимую потребность мщения. В любом случае они должны были по-человечески понять Медею.

Постановка, в которой в той или иной мере оживало далекое театральное прошлое, дала серьезный толчок размышлениям о сложном и противоречивом взаимодействии времени и искусства. Характер этого взаимодействия неизменно привлекал внимание художников, мыслителей — всех тех, кто в той или иной форме считал себя в ответе за духовное будущее человечества. Они понимали, что интересы искусства окажутся под серьезным ударом, если ослабнет его связь со временем. Они понимали также, что и время, говоря иносказательно, не найдет себе настоящего места в произведениях искусства, если станет пренебрегать его своеобразием, его творческими правами и законами развития.

Отношение времени к искусству и искусства ко времени получает отражение во многих критических и теоретических работах, и едва ли сегодня вообще можно говорить об искусстве, минуя эти главные вопросы его жизни и развития. Однако несколько лет назад появилась книга, автор которой попытался осветить эти вопросы не в связи с какими-либо отдельными художественными явлениями, а, так сказать, суммарно, подчиняя свои рассуждения единой философско-эстетической предпосылке. Я имею в виду книгу В. Н. Турбина «Товарищ Время и товарищ Искусство».

Главное направление рассуждениям В. Турбина в этой книге дала мысль о том, что время неизменно и безоговорочно господствует над искусством и в конце концов одерживает победу даже над теми его творениями, которые сами по себе, быть может, и имеют право на бессмертие.

Снова мы встречаемся со слегка завуалированным стремлением доказать, что вчерашнее, если только оно не хочет быть высмеяно, должно склониться перед сегодняшним и завтрашним «как перед новою царицей порфироносная вдова». Порфироносной вдове, традициям прошлого, не занимать стать уважения и добрых слов, но жизнь принадлежит не ей. Примерно так рассуждали ниспровергатели традиций во все времена. Им всегда было невдомек, что историческая преемственность в развитии искусства не исключает бурных творческих катаклизмов, что и нужна-то преемственность не ради самой преемственности, {353} а потому, что без нее живое не стало бы живым, мудрое мудрым и молодому не на что было бы опереться в своих первых шагах.

Великий, но трудный долг старших поколений заключается в том, чтобы помогать вступающей в жизнь художественной новизне утвердиться, найти свое место в действительности. Многим художникам старших поколений — примеров можно было бы привести слишком много — нередко приходилось проявлять бесстрашие в борьбе за новое, принимать на себя направленные в него удары, оказывать ему действенную и повседневную поддержку. При этом старые, умудренные большой жизнью мастера нередко поступались собственными вкусами и представлениями, понимая, что вкусы недолговечны, а представления изменчивы. Они поддерживали иной раз новое в надежде, что это новое явилось из завтрашнего дня, из того самого будущего, ради которого живет все живое и мыслит все, способное мыслить. И именно сочувствие новому, вера в него заставляла их воспитывать в своих учениках такую же веру в способность традиций непрерывно обновляться.

Почему у театра возникает властная творческая потребность вызвать напряженный и пристрастный интерес зрителей к героине древнего мифа и древней трагедии — Медее? Не потому ли, что время не только отвергает прошлое, но и само возвращает его в жизнь, обновляет и молодит, заставляет помнить о нем и беречь его богатства? Замечательный русский композитор Александр Серов говорил, что «над истинно прекрасным в искусстве время бессильно, — иначе бы не любовались ни Гомером, Данте и Шекспиром, ни Рафаэлем, Тицианом и Пуссеном, ни Палестриною, Генделем и Глюком…» Прекрасная Нефертити не утратила своей загадочной и ошеломляющей красоты от того, что прожила многие столетия. Долгая жизнь сделала ее красоту еще более притягательной, и в каждом новом веке притягательность эта находит все новые и новые объяснения.

Медея умертвила собственных детей ради того, чтобы отомстить покинувшему ее Язону. Ее ненависть к человеку, поправшему ее любовь и нанесшему ей ни с чем несравнимую обиду, — поистине пережила века. Как же получается, что непреклонное время столетие за столетием, день за днем и час за часом изменяет мир, изменяет людей, изменяет характер их страстей и переживаний, а совершенное Медеей и воплощенное Еврипидом по-прежнему живет в искусстве? Над объяснением такого рода художественных чудес задумывались мудрецы многих поколений, но так и не нашли его. Да и вряд ли можно найти его {354} хотя бы потому, что объяснение это в каждом отдельном случае надо искать в духовном складе и духовных интересах каждого нового пришедшего в жизнь поколения.

В современной западной и более всего во французской драматургии еще недавно было широко распространено обращение к античным сюжетам — своего рода адаптация образов античности, приспособление их к психологическим критериям, представлениям и ассоциациям современного человека. Обостренное и часто полемическое восприятие действительности заставляло драматургов оглядываться в далекое прошлое, искать в нем объяснений и аналогий их сегодняшним наблюдениям. Так родились пьесы Жана Жироду «Троянской войны не будет» и «Амфитрион», которого, как известно, до Жироду сочиняли и пересочиняли столь разные и разделенные многими столетиями драматурги, как Плавт, Мольер, Клейст. Так явились на свет «Антигона» и «Медея» Жана Ануйля.

Ануйль вознамерился найти живое и современное в индивидуальных характерах Антигоны и Медеи; он решил оставить действие в пределах трагических коллизий, возникающих у Софокла и Еврипида, и вместе с тем показать сложный психологический мир, полный неуловимых, но необыкновенно важных примет и законов нашего времени. Ануйль открыл доступ этим приметам в исступленную речь Медеи, проклинающей с болью и тоской свою женскую слабость и громогласно призывающую на помощь таящуюся в глубине ее души всесильную и беспощадную ненависть: «Ненависть, ненависть! Огромная животворная волна, ты омываешь меня и я рождаюсь вновь». Драматург научил Медею говорить дерзкими и циничными словами ничего не стесняющейся, вульгарной крикуньи: «Игра, которую я веду, не для вас», — кричит она своей старой кормилице. «Я как муха прилипла к твоей ненависти», — объясняет она Язону. Все, что она испытывает, непостижимые и страшные муки ее мщения, безмерное коварство, которое разбудила в ней ее женская ревность, — все это на первый взгляд как бы заново прочитано, объяснено и безжалостно оголено нашим проницательным современником. Причины, вызвавшие душевное потрясение Медеи, те же, а психологические последствия его — совсем иные. Из увиденного и воплощенного Еврипидом современный художник счел своим долгом сделать выводы, соответствующие душевному опыту и психологическим навыкам современных людей. Если бы мы посчитали, что такое превращение может быть полным и окончательным, мы должны были бы признать, что после появления Медеи Ануйля, старая Медея, Медея Еврипида умолкнет навсегда.

{355} Умолкнуть в этом случае должна была бы и другая великая дочь античной трагедии — Антигона Софокла. Если бы смысл сценической жизни классических образов исчерпывался своеобразием их психологического склада, формой выражения чувств, им нечего было бы делать на современных театральных подмостках. Антигона Софокла утратила бы всю свою привлекательность, после того как в мир вошла трогательная, хрупкая, нежная и поэтичная — совсем еще ребенок и вместе с тем такое зрелое и мудрое человеческое создание — Антигона Ануйля.

Но мы проявили бы напрасную и недальновидную поспешность, если бы пришли к такому выводу. Ибо, для того чтобы проникнуть в душу современных людей, завоевать их сердца и вызвать их сочувствие, мало говорить на так называемом современном языке и пользоваться современными средствами воздействия на людей. Все решает цель, которая преследуется этим воздействием. Современными должны быть идеи, владеющие художником, только при этом используемый им язык будет понят и с благодарностью воспринят людьми.

Жан Ануйль — драматург большого и тонкого таланта. Язык, которым говорят его герои, в самом деле кажется языком современных людей, если только такой универсальный язык вообще возможен. Есть в нем грубоватое немногословие, несколько циничная буквальность и неистребимая, изматывающая ироничность. Большие человеческие поступки и сокровенные признания не получают в нем прямого словесного выражения, а облекаются в форму подчеркнуто случайных, небрежных и непритязательных слов. «Да, я дурнушка, — говорит о себе героическая Антигона Ануйля. — Мои выкрики, мои резкие, как у торговки, движения и вправду не красивы… Отец стал прекрасным лишь после того, как удостоверился наконец в том, что убил своего отца, спал со своей матерью и когда понял, что уже ничто на свете не может его спасти». Поэзия Ануйля — поэзия непреодолимых противоречий жизни: прекрасного, выступающего в обличье уродства, низменного, стремящегося властвовать над жизнью. Упрямое мужество его маленькой героини не поднимается на котурны, а проявляется ежеминутно во всей его подвижнической простоте.

Такое проявление мужества вероятно, действительно ближе по духу сегодняшним людям, чем суровый и торжественный трагизм героев Софокла.

Но пусть встанут рядом друг с другом две Антигоны, разделенные двадцатью пятью веками, и пусть обе объяснят нам, что привело их к подвигу. Одна из них — Антигона Ануйля не {356} желает мириться с жизнью, «которую надо любить, какой бы она ни была». На подвиг позвало ее глубокое разочарование в людях и, в конечном счете, неотвязное ощущение бессмысленности происходящего, горестное стремление доказать, что она есть, что никто не в силах побороть ее сестринскую любовь и ее сестринское бесстрашие. Ее подвиг носит характер «доказательства от противного». Потому-то и в смертный час ее, такую мужественную и мудрую, все-таки охватывает отчаяние — «одна, совсем одна», «я перестала понимать, за что умираю», «мне страшно», «никогда не знаешь, за что приходится умирать».

Нетрудно понять, что между природой языка маленькой Антигоны и ее жизненной позицией (можно было бы сказать мировоззрением, если бы только оно уже сложилось у этой девочки) есть прямая и органическая связь. Именно неверие рождает насмешливую, ироническую речь, в которой сомнение звучит сильнее убежденности, боязнь выдать свое чувство возникает вместе с самим чувством.

От этого страха свободна Антигона Софокла. Она идет на смерть во всеоружии глубокого внутреннего убеждения — «умру прекрасной смертью, долг свой выполнив». Дело, разумеется, не в том, что по понятиям Антигоны правда восторжествует в загробном мире: «Однако верю крепко, что пришед туда, отцу мила я буду и тебе мила, о, мать, я милой буду и тебе, мой брат, затем, что вас, умерших, я рукой своей омыла, обрядила и надгробные свершила возлияния». В сознании Антигоны Софокла все, что должно будет свершиться после ее смерти, так же реально, как и то, что свершается до нее. Реально поэтому и ее представление о торжестве истины, которое наступит после ее смерти.

С внешней стороны пересочинение Ануйлем античных сюжетов выглядит вполне успешным. Казалось бы, после того как появились его транскрипции древних сюжетов, уже незачем удаляться за любовью и ненавистью, печалью и шуткой, отчаянием и мужеством в седую античность, в чужие времена. Древность сама преображается по воле нынешних драматургов ради того, чтобы служить современным людям. С точки зрения некоторых радикально настроенных теоретиков, может быть, даже следовало бы расширить практику модернизации классических героев и обзавестись новыми, приближенными к нам Гамлетами, Скапенами, Дон Карлосами, Подколесиными, Тарелкиными, Раневскими и Треплевыми. Но, по сути дела, подобное обновление оказывается привлекательным только с внешней стороны. По существу же оно оправдывает себя очень редко.

Реальная жизнь не считается с датами рождения художественных {357} произведений, она сообразуется с идеалами, которые воплощены в этих произведениях. Именно поэтому советский режиссер Николай Охлопков ставит не «Медею» Ануйля, а «Медею» Софокла, а знаменитый французский режиссер Жан-Луи Барро привозит в нашу страну не модернизированного «Амфитриона» Жироду, а «Амфитриона» мольеровского, по-мольеровски чуть стилизованного, наивного, изысканного, искреннего и простодушного одновременно. Должно быть, старший «Амфитрион», отдаленный от нас непроницаемыми столетиями, тоже оказывается чем-то ближе сегодняшним зрителям и сегодняшним актерам, чем его гораздо более молодой драматургический тезка.

Вспоминается в этой связи опыт постановки «Антигоны» Ануйля группой ленинградских актеров, возглавленных молодым режиссером Евгением Шифферсом. Создатели и участники спектакля вложили в постановку много искренней и молодой увлеченности, стремления говорить на том самом современном языке, о котором речь шла выше. Замысел спектакля был в немалой степени продиктован желанием его участников раздвинуть границы приложения своих творческих сил, проникнуть на плечах современного драматурга в заветные края современной театральности. Задача эта решается в постановке «Антигоны» последовательно и убежденно.

Обязанности хора в спектакле взял на себя сам постановщик. В то время как в трагедиях Софокла, поставленных в Пирее или в Москве, хор метался и пророчествовал, вздымал руки и склонялся ниц, в то время как в его сложных интонационно-пластических движениях словно в зеркале отражались безмерные муки героини, хор в современном спектакле воплотился в образе немного усталого, задумчивого, неторопливо размышляющего вслух человека. Постановщик уселся прямо на сцене за небольшой столик, начал свой рассказ, а в дальнейшем стал чуть заметно переглядываться с маленькой героиней, ловить ее взгляд и самим спокойствием своим направлять ее, поддерживать и ободрять. Современные чувства, как бы они ни были возвышенны или низки, не требуют специальной оболочки; они выступают в своем естественном «антитеатральном» обличье, избегают любых нарядов и украшений.

Между тем беспокойная и дерзкая Антигона начинала свой поединок с Креоном, и современный Креон, возомнивший себя властителем, оказывался рабом — «борьба, которая никогда не увенчается успехом, — удел царей». «Хор» иронизирует: «Трагедию можно смотреть спокойно. Прежде всего, в ней заранее все известно, и, в сущности, никто не виноват, несмотря на то что {358} один убивает, а другой убит». Ирония, которая звучит в словах «хора», легко переходит в речь Креона и Антигоны. Креон согласился быть царем потому, что не захотел «увиливать от работы». Антигона, свободолюбивая маленькая Антигона, считает себя вправе сказать «нет» всему, что ей не по душе. Молодые актеры с азартом разыгрывали этот диалог. И чем больше убежденности, прямодушия, насмешливой взаимной проницательности и скрытого смысла вкладывали они в эту игру, тем яснее становилось, что между формой, в которую облек свою современную «Антигону» Ануйль и которой в немалой степени подчинились режиссер и актеры, и ее философским замыслом, полным неверия в способность героического человека реально побеждать в жизни, есть прямая и нерасторжимая связь.

Весь спектакль оказался проникнутым духом отрицания, иронией, все найденное, живое и своеобразное в нем не нашло себе настоящего применения, не могло послужить какой-либо с нашей точки зрения положительной современной идее. В спектакле был достигнут непринужденный контакт со зрителями, но ради чего потребовался этот контакт? Его герои разговаривали в близкой и знакомой нам манере, но это не сделало их близкими нам. Бывает, что неожиданно встречаются земляки; мы узнаем их по произношению, по всему строю их речи. Но, заговорив с ними, с огорчением чувствуем, что по мыслям своим, по взглядам они очень далеки от нас.

Жизнь сообразуется отнюдь не только с вновь возникшими идеалами. Бывает, что и выразительные средства, которые некогда были объявлены старомодными, изжившими себя, неожиданно оживают и обретают свежесть и силу. Они оказываются более молодыми, более отвечающими духу и требованиям новых исторических эпох, чем шумливые изобретения боящихся оглядываться назад новаторов.

Конечно же, взаимоотношения искусства и времени вовсе не так прямолинейны и элементарны, как это изображают иногда мечтатели и прожектеры, раньше срока поселившиеся в будущем столетии. Как бы они ни хотели позабыть об этом, не только время властвует над созданиями художников, но и создания художников продолжают властвовать над временем. Обе стороны этого издавна установленного явления нуждаются в объективном и равно внимательном к себе отношении. Речь уже шла о том, что глупо цепляться за устаревшее на том только основании, что оно некогда было чтимо, но не менее глупо считать устаревшим все, что имело несчастье родиться не в наше время и возникло до того, как мир стал нынешним миром научных и технических чудес.

{359} Конечно, не так-то легко избавиться от обременительных и докучных предков, но приходится мириться с тем, что вовсе без предков жить и подавно трудно. Трудно жить без предков не только почтительно признаваемых, но, главным образом, по-настоящему желанных, способных жить общей жизнью со своими внуками и правнуками. В искусстве, как и в жизни, близость возникает на основе подлинной, ненаигранной и невыпрошенной взаимности. Вместе с нами продолжают жить только те произведения, которые сами способны удовлетворять наши духовные потребности. Однако и мы испытаем радость от общения с ними только в том случае, если сумеем получить от них все, что они способны дать.

Софокл и Еврипид продолжают жить среди людей и при этом сохраняют свою чудодейственную способность потрясать их вовсе не потому, что все человечество получило филологическое образование и, кроме того, научено уважать старость. Дело, очевидно, все-таки в другом. Безапелляционно отбрасывая «стиль искусства прошлого», мы тем самым, вольно или невольно, отбрасываем богатства его внутреннего содержания. Если бы мы стали открещиваться от Шекспира на том только основании, что его стиль безнадежно устарел, нам пришлось бы ссылаться на то, что никому сегодня не интересны многословные стихотворные монологи шекспировских королей или чересчур специфические и далекие от нас остроты шекспировских шутов. Но как бы мы на словах ни старались этого избежать, нам пришлось бы заодно с длинными монологами и специфическими остротами похоронить все богатство шекспировских неумирающих идей, шекспировского гениального человековедения. Эту потерю мы не смогли бы возместить ничем.

Еще никому не удавалось заново объяснить людям то, что однажды им уже объяснили Шекспир и Пушкин, Софокл и Толстой. Точно так же, впрочем, самым отважным мореплавателям уже никогда не удастся повторить подвиг Христофора Колумба и еще раз открыть Америку. Великие художники не стареют и не устаревают вовсе не потому, что никогда не сможет быть достигнуто и превзойдено их мастерство. Они остаются вечно молодыми именно потому, что воплощенное и открытое ими не нуждается в повторном объяснении. Как ни похожа по многим внешним признакам «Медея» Ануйля на «Медею» Еврипида или его «Антигона» на «Антигону» Софокла, — это, в сущности говоря, уже другие пьесы, с иным внутренним смыслом и содержанием. То же, что хотел сказать своей «Антигоной» Софокл или своей «Медеей» Еврипид, могло быть постигнуто только непосредственно из их трагедий. Может быть, когда-нибудь {360} явится в нашей поэзии новый гений, который оставит позади самого Пушкина. Но о Евгении Онегине и Татьяне Лариной вряд ли мы узнаем что-нибудь новое.

Могут сказать, что Ануйль, сочиняя свою «Антигону», как раз и стремился показать, что сегодня героине Софокла, с ее душевной цельностью и душевной силой, нечего было бы делать среди нас. Ануйль не просто переделывал древнюю трагедию, а опровергал ее. Но именно потому и должен продолжать свою жизнь Софокл. Он живет для того, чтобы защищать свою правоту, которая часто оказывается и нашей сегодняшней правотой.

Во все времена и во все эпохи большие художественные открытия совершались только в сфере истинно человеческого; впечатление от великих созданий художественного гения всегда было, если только попытаться понять его до конца, впечатлением, производимым людьми. Это в равной степени относится к произведениям, в которых непосредственно изображались люди или в которых возникало как бы отрешенное от людей представление о величии, красоте и гармонии. Человек далекого прошлого остался запечатленным во всей его величавой простоте не только в бессмертных торсах, найденных у острова Самофракия или среди развалин древних храмов, на иконах Андрея Рублева. Образ его возникает перед нами и в удивительных пропорциях Парфенона, в суровых очертаниях готических соборов, в неповторимом архитектурном совершенстве русских церквей.

Живые краски мира обрели свою жизнь в душе и зрении художника; человек создал, оценил их, и только после этого они стали прекрасными. В разгаданных им картинах природы, в малиновых заревах заката и нежной зелени лесов человек нашел средство объяснить людям то, что познал сам. Так обрели счастливый дар образной речи рощи и лощины Левитана, деревья Шишкина, величавые горы Рериха. То, что в любом безлюдном пейзаже мысленно должно найтись место человеку, и не просто человеку, а человеку, которому дарованы собственный характер и собственная судьба, особенно хорошо известно театральным художникам. А. Я. Головин написал полвека назад замечательную Волгу для спектакля «Гроза». Существует театральное предание, согласно которому художника спросили: «Ваша Волга из-под Самары или Нижнего?» Утверждают, что Головин ответил: «Какое это имеет значение? Моя Волга как раз та, в которую бросилась Катерина». Образ головинской Волги был образом жестокой реки, поглотившей героиню Островского, а не просто прекрасной и величественной реки.

{361} Ограничить под тем или иным предлогом роль и место человеческого в произведениях искусства пытались художники самых разных формалистических направлений — от супрематистов до кубистов и нынешних абстракционистов. Подобные попытки предпринимались и в отношении театра, хотя, казалось бы, у театрального искусства отнять человека вообще невозможно. Между тем они предпринимаются и сегодня, хоть и в более сложной форме, чем предпринимались некогда.

Законы будущего искусства, эстетику завтрашнего дня иные теоретики выводят в наше время из того неоспоримого факта, что создаваемые людьми машины становятся все умней и умней и сами люди препоручают им все новые и новые обязанности. В результате этого процесса создается, по их представлениям, некая новая действительность со своими собственными закономерностями, связями и зависимостями, во многом свободными от влияний человеческой психики. Если считать, что дело обстоит именно так, то будущее человечество легко уподобить той ужасающей картине, которую нарисовал американский фантаст и памфлетист Рэй Брэдбери в повести «451 градус по Фаренгейту».

Исчерпав при помощи технических завоеваний века свои духовные потребности, капиталистический мир уничтожил книги и даже запретил их хранение. Люди тайно собираются друг с другом, чтобы послушать запомнившиеся одному из них строки Шекспира. Место литературы и искусства, истории и философии заняло телевидение. Теперь люди уже не смотрят на экран телевизора. Техника ушла так далеко вперед, что им предоставлена возможность любоваться телевизионными изображениями, занимающими целые стены их комнат. Те же, кто побогаче, заполняют телевизионными изображениями все стены своих квартир. И тогда им не нужно ни думать, ни мечтать, ни ездить — телевизор заменяет им все это, они не смотрят на изображение, а живут в нем.

Но то, что высмеяно и выставлено в фантасмагорическом виде напоказ в злом сатирическом памфлете, нередко таится, как это ни странно, в иных теоретических гипотезах, на которых лежит печать сильно модернизованного, но вполне сохранившего свою антимарксистскую сущность вульгарного социологизма. Ведь это именно его исконная привилегия — выводить задачи (а стало быть, и формы) художественного творчества непосредственно из состояния производительных сил, экономики и достигнутого людьми уровня технического развития. Ведь это именно он, печальной памяти вульгарный социологизм, так любил придавать прямолинейный и упрощенный характер тем {362} процессам, которые в действительности развиваются очень сложно и отнюдь не прямолинейно.

Нет, новое не приходит в нашу жизнь только в силу того, что кем-то заведен в диалектике такой порядок. Новое рождается, прежде всего, реальным и непрерывно совершенствующимся человеческим опытом. Повторяя движение, однажды уже проделанное им, человек сделает его в конце концов более пластичным и легким; найдя способ выразить одну свою мысль, он будет стараться выразить и другие мысли. В процессе применения такого способа опыт расширяется, совершенствуется, выдвигает новые требования, задачи и направляет человеческую инициативу на поиски новых форм труда, общения, познания мира. Когда люди действительно перестают понимать принятый образный язык или уже не могут довольствоваться им, возникает новый. Сначала возникают новые понятия, а уж потом — новые слова.

Смена художественных стилей сопутствовала всей духовной истории человечества. Однако она никогда не происходила в форме парадной смены караула, которой можно любоваться со стороны и которая совершается в точно обозначенное время. Новый стиль в театре, новая манера актерского исполнения, новые режиссерские приемы рождаются, так сказать, на ходу, во время самого движения, тогда, когда еще действуют законы старого стиля, еще господствует в какой-то степени старая манера актерского исполнения и применяются старые режиссерские приемы. Именно поэтому нередко возникает весьма сложное положение, при котором отрицание старого в искусстве подрывает самую основу того, что рождается заново.

Большинство молодых режиссеров, чьи имена определяют режиссерское искусство современного советского театра, сложилось под непосредственным влиянием или, правильнее было бы сказать, воздействием учения Станиславского и по сути своей неразрывно связано с историческим опытом Художественного театра. Связь эта, разумеется, не проста и не буквальна, но она прослеживается, и сами режиссеры ни в коем случае не стали бы ее отрицать.

Все они — разные художники, и учителя у них — разные, по-разному воспринявшие учение Станиславского и в разных направлениях развивавшие его. Однако это не отменяет того факта, что в основе их художественного поиска лежит развитие, расширение и новое применение законов, открытых Станиславским. То, что учение Станиславского нуждается в такого рода развитии и расширении, могут отрицать только безнадежные догматики от искусства, лишенные фантазии, неспособные к самостоятельному {363} образному мышлению и не соприкасающиеся с жизнью. Наивно также предполагать, что развиваться оно сможет только в каком-то одном, раз и навсегда избранном направлении. Как, какими сверхчувствительными приборами определить это направление, в каких словах его сформулировать? Разве только в самых общих, в которых без труда уместятся самые несходные друг с другом режиссерские индивидуальности, самые различные творческие стремления.

Каждый из режиссеров своими средствами объясняет нам человеческие характеры и прежде всего те характеры, ту психологию и способ существования, которые представляют сегодня большой общественный интерес. Не только каждому из нас в отдельности, но и всему нашему обществу важно, к примеру, разоблачить такие человеческие пороки, как черствость и равнодушие, мерзкое потребительство и бесстыдное угодничество. Разоблачить эти пороки, распознать технику их маскировки, увидеть их отражение в самых, казалось бы, безобидных человеческих поступках — значит помочь людям жить полной жизнью, ускорить наше движение к коммунизму, решить, одним словом, большую общественную задачу.

В том, как решается эта задача разными режиссерами и актерами, разными художественными средствами, непременно проступает то общее, что характерно для современного понимания психологической правды.

В спектакле Центрального детского театра «Друг мой Колька» одним из наиболее примечательных действующих лиц была старшая пионервожатая Лидия Михайловна — роль эту исполняла А. И. Дмитриева. В сюжете пьесы Лидии Михайловне принадлежала весьма неблаговидная роль. Вместо того чтобы стать другом ребят, она заранее настроила себя против них, основой своего поведения сделала подозрительность и недоброжелательность. В ее восприятии все каким-то странным образом выворачивалось наизнанку, окрашивалось в зловеще-мрачные цвета и мертвело. Перед нею были живые дети, а в ее голове, в ее решениях и выводах они превращались в холодные и сумрачные понятия.

Сыграть такого человека нелегко. Можно было бы, конечно, следуя известному требованию К. С. Станиславского, поискать в нем что-то живое, что-то такое, что могло бы при соответствующих обстоятельствах вырасти, развиться в доброе. Но сегодня это уже не дало бы для объяснения характера Лидии Михайловны ничего. И режиссер А. Эфрос, и актриса А. Дмитриева пошли по пути, гораздо более соответствующему понятиям и представлениям современного зрителя. Лидия Михайловна {364} оказалась представленной такой, как есть, без всяких намеков на ее несостоявшуюся доброту. Ее воинствующая сухость, нетерпимость, официальность были прямо-таки написаны на ее физиономии. Если уж говорить правду, она и сама посчитала бы за оскорбление всякую попытку приписать ей мягкость и доброту.

В этом и заключалось своего рода открытие, сделанное театром в образе Лидии Михайловны. Она выставляет свою жестокость и непривлекательность напоказ, якобы совершая акт самоотречения во имя долга. Для нее быть принципиальной — это и значит быть злой, следовать своим убеждениям — это и значит заглушать в себе живое человеческое чувство, выполнять свой партийный долг — это и значит не верить даже себе самой. Вот почему она так гордится той унылой прямолинейностью, с которой живет на земле. И вот почему мы как бы невзначай узнаем в спектакле о ее одиночестве, которое не отступает от нее ни на работе, ни дома, нигде. Может быть, это единственное, чего бы она не хотела выставлять напоказ.

Во многих спектаклях «Современника» «похожее» и «непохожее» то и дело меняются местами. В спектакле «Два цвета» О. Ефремов играл Бориса Родина, и неотвязное чувство достоверности этого образа все время смешивалось с неосознанной тревогой. Именно то, что выглядело в Родине таким обычным, повседневно встречающимся, постепенно укрупнялось на сцене и наконец объясняло нам нечто такое, чего мы в самой жизни никогда не могли понять. Мы думали, что Борисы Родины, со всеми их слабостями и несовершенствами, безобидны, а оказалось, что именно в них-то и гнездится одна из самых страшных для общества опасностей, опасность мелкой чуть подлакированной, но нисколько, в сущности, не стыдящейся себя трусости.

Творчески относиться к какому-либо учению — означает непременно развивать его, опираясь на него, идти дальше. Иной раз в нашем отношении к опытам молодых режиссеров и актеров проскальзывает осторожный и благонамеренный скептицизм. Считается, что нельзя сближать художественные явления различных масштабов, сравнивать несравнимое. Но ведь это, в сущности говоря, оборотная сторона пренебрежительного отношения к традициям, к той великой связи и духовному родству поколений, благодаря которым как раз и рождается не придуманная, а подлинная, живая, творческая новизна.

Никому не придет в голову ставить знак равенства между театром «Современник» и Московским Художественным театром {365} и возводить ныне действующих талантливых режиссеров в ранг великих. Придет время, и слово это скажется само собой, никто из тех, кто его заслуживает, не будет обойден. Но хороши бы мы были, если бы старались приглушить грандиозное дарование Толубеева на том только основании, что на подмостках, на которых сегодня выступает Толубеев, некогда блистало изумительное мастерство Давыдова. Такая брюзгливая позиция бесплодна и оскорбительна для живого искусства и к тому же нисколько не помогает репутации мастеров прошлого. Развивается само искусство, видоизменяется его образная природа, и вместе с этим рождаются и умирают, сталкиваются друг с другом, терпят поражения и одерживают победы художественные критерии, которыми надлежит оценивать произведения драматургов, режиссеров и актеров. Но это опять-таки процесс естественный, который не следует торопить и на который не нужно оказывать давление.

Вероятно, прав был Николай Погодин, который в своей статье «Давние раздумья», написанной незадолго до смерти, отмечал, что «будущее этого театра в его прошлом». Размышляя о судьбах замечательного театра, Погодин вовсе не канонизировал эпоху его расцвета и отнюдь не пытался тянуть его нынешних руководителей назад. «При мне на репетициях Немирович-Данченко останавливал работу, — писал Погодин, — и с горечью говорил, на каких основаниях был построен Художественный театр… Те, кто присутствовал на этих репетициях, должны помнить это. Он даже расширял вопрос и спрашивал, неужели ему надо собирать режиссеров и главных актеров театра, с тем, чтобы вновь разъяснять им существо основ Художественного театра. Что это значило? Не тревогу ли за его будущее?»

Свидетельство Погодина само по себе очень важно. Немирович-Данченко вовсе не равнял нынешних режиссеров и актеров Художественного театра на его прошлые достижения. Такого рода равнение ничего в искусстве не дает. Но есть равнение иного рода, равнение на принципы творческого поиска, на ту атмосферу близости, взаимопонимания и доверия, в которой совершали свои открытия великие создатели Художественного театра. Станиславский и Немирович-Данченко требовали творческого бескорыстия, духовной слитности коллектива, безоговорочного творческого доверия друг к другу. Но ведь сегодняшний Художественный театр стал, как говорится, просто театром, где актеры, говоря словами А. Д. Попова, не творят, а выполняют свои актерские обязанности и куда идут не всегда по зову актерского сердца. Былой атмосферы в театре нет, нет и тех {366} режиссерских и актерских взлетов, которых так ждут от него миллионы людей. Ведь это факт, что возникновению более или менее сходной атмосферы при рождении «Современника», атмосферы, несомненно способствовавшей созданию яркого и талантливого театрального коллектива, во многом способствовал опыт Художественного театра.

В области художественных наук бывало не раз, что научная терминология рождалась задолго до того, как являлась на свет сама наука. Опасность злоупотребления подобной, лишенной конкретного содержания терминологией предвидели на самой заре киноискусства наиболее дальновидные его теоретики. Лет тридцать пять тому назад в статье «Об основах кино» Ю. Н. Тынянов предостерегал будущих исследователей кино от безответственной и кокетливой перетасовки терминов: «Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись — “неподвижное кино”, музыка — “кино звуков”, литература — “кино слова”». Очень точное наблюдение на эту тему было сделано тогда же Б. В. Казанским. «Рассматривая как-то при мне, — писал он, — старую иллюстрированную французскую книгу, В. Р. Гардин был поражен “кинематографичностью” этих иллюстраций, имея в виду именно их деталевый, частичный, ракурсный характер. На самом деле, конечно, отношение как раз обратное: графичны кинематографические кадры». Любителям забегать вперед следовало бы призадуматься над этим ясным и очевидным примером.

Методология многих современных теоретических построений сама по себе очень характерна. Она связана с упорным стремлением во что бы то ни стало оторвать живое современное искусство, со всем сложным и технически усовершенствованным арсеналом его выразительных средств, от реального, сегодняшнего человека. Человек этот еще не успел уравняться с кибернетической машиной ни в автоматизме действий, ни в безразличии к окружающему миру. Он сохранил, к счастью, способность жить сложной и многообразной, подверженной эмоциональным колебаниям и психологическим воздействиям внутренней жизнью. Его не покинула способность чувствовать, любить и не любить, подпадать под влияние и высвобождаться из-под него, ошибаться и исправлять ошибки, а то и не исправлять их и вовсе не считать ошибками. Человек с подобными отступлениями от правил никак не укладывается в какую бы то ни было логическую схему, а любители схем такого произвола не переносят. Самое представление о внутреннем мире связывается у них с понятием метафизики, что же касается души, то о ней и вовсе нельзя говорить всерьез.

{367} «Со школьной скамьи, — говорится в упомянутой мною книге Турбина, — мы помним суждение Чернышевского о творческом влечении Толстого к “диалектике души”. К диалектике… Но неужто “душа”, внутренний мир героя — единственная сфера, в которой может проявиться внимание художника к постижению противоречий гармонии мира?» Самый вопрос может показаться резонным и в первый момент вызывает сочувствие к автору. «Противоречивая гармония мира» — предмет весьма обширный, и исследовать ее следует и за пределами отдельно взятой человеческой индивидуальности. Это бесспорно так. Но зря все же Турбин предавался лирическим воспоминаниям о школьной скамье. Если бы он действительно так хорошо, как он это говорит, помнил высказывание Чернышевского, он не прошел бы мимо того факта, что великий критик сознательно подчеркивал и выделял индивидуальное своеобразие психологического анализа в произведениях Толстого. «Психологический анализ, — писал Н. Г. Чернышевский, — может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характера; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души…»

Таким образом, вопрос о «диалектике души» был задан заведомо зря. У Чернышевского содержится ясный и точный ответ на него. Конечно, «душа» и ее «диалектика» — не «единственная сфера», в которой может найти себя художник. Но если уж пользоваться этим метафизическим понятием, то надо признать, что во всем том, что привлекает интерес художника, и во всем том, что он избирает предметом своего творчества, — присутствует, видимо или невидимо, человек, его внутренний мир, его психический склад. Выше уже шла речь об этом. Изучение этого внутреннего мира и психического склада всегда было и всегда будет важнейшей задачей и конечной целью художественного творчества.

Другое дело, что человеческими душами можно интересоваться по-разному и с различными целями. Современные западные модернисты тоже весьма и весьма интересуются человеческими душами и придают психологическому анализу первостепенное значение. Но цель предпринимаемого ими анализа состоит не в том, чтобы сделать человека сильным, способным к борьбе за свою правду, а, напротив, в том, чтобы изнутри разрушить его, доказать ему его слабость. В таком анализе человеческое существование как бы выворачивается наизнанку. {368} Вместо естественных и логических связей между людьми, поступками и мыслями на первый план выступают связи иррациональные, зависимости загадочные, душевные катаклизмы, которые нельзя ни объяснить, ни предвидеть.

Внутренний мир — внутреннему миру рознь. Для модернистов характерен пристрастный интерес к людям с больной, надломленной психикой, лишенным общественных интересов и способности создавать. Отождествлять их психологию с психологией вообще, их души с душами вообще — значило бы допускать откровенную передержку. В героях же, которых рисовали нам великие художники прошлого, всегда проступало творческое начало. Многие из них погибли, так и не успев осуществить свои творческие замыслы, но целые поколения читателей и зрителей учились у них их высокой творческой вере в жизнь, их самоотверженному стремлению изменять жизнь, строить ее, двигать ее вперед. Может быть, именно потому и сумели люди так далеко шагнуть в науке и технике, может быть, именно потому они и оказались способными совершать великие революционные подвиги, что их души и сердца упорно и самоотверженно познавали и совершенствовали Шекспир и Бальзак, Пушкин и Толстой, Чехов и Горький!

Если бы речь шла о том, что распроститься навсегда следует с мнимым и показным психологизмом, что изобразить внутренний мир сегодняшнего советского человека старыми психологическими красками невозможно, с Турбиным и его единомышленниками следовало бы немедленно согласиться. Но они стараются доказать нам, что в наше время меняется самый объект художественного творчества, и вот с этим согласиться нельзя.

Современное искусство владеет, как известно, выразительными средствами, позволяющими без особых усилий воплощать при помощи кинокамеры дерзкую игру человеческого воображения, рисовать на экране картины, на которых жизнь оказывается повернутой в немыслимые ракурсы и раскрашенной в причудливые цвета. Кинокамера уже давно научилась приводить в движение то, что считалось обреченным на неподвижность, изменять то, что было неизменным на протяжении тысячелетий. Благодаря операторскому искусству новой жизнью зажили в наше время пирамида Хеопса и собор Парижской богоматери. Целые пейзажи сошли, как Бирнгамский лес у Шекспира, со своих мест, подчинились лихорадочным ритмам человеческой памяти и человеческого волнения, обрели ранее неведомую им способность дышать, двигаться, колебаться, исчезать и возникать снова.

{369} В картине «Летят журавли», поставленной по пьесе В. Розова «Вечно живые», многое из того, что вообще не могло быть представлено на сцене, приобрело первостепенное значение. Погибает отважный советский юноша, и вековые деревья начинают стремительно вращаться, и весь мир теряет свою кажущуюся неподвижность. Мир становится таким, каким по представлению авторов картины, он должен был открыться умирающему — зыбким и изменчивым, новым и неожиданным. Но картина мира пришла в движение вовсе не благодаря случайным и произвольным эволюциям кинообъектива. Какими бы новыми и современными ни были средства, к которым прибегли в данном случае авторы фильма, истоки этих приемов надо искать в классической литературе.

Режиссер М. Калатозов и оператор В. Урусевский шли при создании этих кадров по следу Льва Толстого. Гениальная толстовская проницательность (проникновение в ту самую «диалектику души», против которой ополчился В. Турбин) помогает понять нам, каким должен предстать мир смертельно раненному человеку. Сраженный у Аустерлица, князь Андрей Болконский будто впервые в жизни увидел «высокое небо, неясное, но все-таки неизмеримо высокое» и радостно ему удивился — «как же я не видел прежде этого высокого неба?»

В самую трудную, в самую трагическую минуту своей жизни человек должен постигнуть и разглядеть нечто такое, мимо чего он порой проходил не оглянувшись. Наш молодой современник тоже впервые увидел в короткое мгновение между жизнью и смертью скрытое движение земли, «неизмеримо высокое небо». Открытие великого художника обрело новую жизнь в кадрах современного фильма. Бессмертный, проникший в самую душу своего героя писатель и объектив современного кинооператора стремились, в сущности говоря, к одному и тому же — к познанию человека.

Именно там, где теряется психологическое объяснение перемен, совершающихся в окружающем нас мире, там, где этот мир начинает меняться, двигаться, деформироваться лишь по прихоти оператора, проходит грань между глубоким реалистическим искусством и холодным формалистическим фокусничанием. Черта эта переступается нередко только потому, что у режиссера или оператора возникает ничем изнутри не оправданное стремление воспользоваться изобразительными возможностями кинематографа безотносительно к психологическому своеобразию их героев.

Шестилетний герой картины режиссера М. Калика и оператора В. Дербенева «Человек идет за солнцем» отправился вслед {370} за диском, совершающим свой путь по небосклону. Он зашагал по улицам большого, светлого города и впервые увидел мир. Доверчивые глаза ребенка взглянули вокруг через разноцветные стекляшки, поднялись в высоту, устремились вперед, и оказалось, что хорошо известные нам предметы приобретают в восприятии ребенка волшебные очертания, принимают самые неожиданные формы. Авторы картины заставили нас поверить в то, что воссозданный ими мир — это мир, возникший в пытливом, жадном и наивном детском восприятии.

Мир, представший нам, преобразился, но мы не поверили бы в его преображение, если бы нас попытались уверить, что он таков на самом деле. Причудлив мир, наблюдаемый через разноцветные стеклышки, и трижды причудлив потому, что его увидел и в него поверил неискушенный и чистый маленький человек. Но как только режиссер и оператор стали изобретать фантастические картины, которых ребенок, по самой природе его воображения, увидеть не мог, на экране возникли вымученные аллегории, наподобие исполняемых в эпизодах на стадионе претенциозных пластических этюдов. По всему своему смыслу и построению эти этюды чужды восприятию шестилетнего мальчугана, ему недоступен их символический смысл и даже сама их загадочность не может привлечь мальчика к себе. Говорят, что режиссеру и оператору в этих эпизодах неожиданно изменяет вкус. Но дело не в этом. Режиссер и оператор изменяют не вкусу, а своим героям, перестают сообразовываться с их характерами и, главное, верить им. Драматурги и режиссеры, которые начинают в какой-то момент игнорировать внутренний мир своих героев и перестают прислушиваться к их требованиям, обедняют себя как художников, лишают себя самого могучего источника творческих сил.

Анатоль Франс зло издевался в свое время над юными и заносчивыми стихотворцами, торопившимися ошеломить читателей головоломным поэтическим формоискательством. «Какое бы нетерпение, — писал он, — ни проявляли молодые поэты, стремясь подарить человечеству новые ощущения, им придется подождать, пока у человека появятся новые чувства». Само собой разумеется, творческая смелость поэтов, о которых писал Франс, была ложной смелостью. Однако следует сказать, что и сам писатель не был прав до конца. «Новые чувства», которые он имел в виду, никогда не появлялись сами собой, в силу одного того, что люди страстно желали их возникновения. Искусство во все времена не только меланхолически дожидалось их, но и всячески способствовало их появлению, помогало людям ощущать {371} в отношениях с окружающими близость и отчуждение, осмысливать незнакомые им огорчения и радости, проникать в мир прекрасного и не чувствовать себя в этом мире, как на чужбине.

Сознание и воображение художников можно было бы уподобить при этом сверхчувствительному миноискателю, безошибочно определяющему, где именно на большой глубине прячется заветная психологическая, интеллектуальная новизна, где рождаются новая мысль, новая любовь, новая ненависть, где и в какой форме прорастает в людях едва заметное завтрашнее, — то самое, которое скоро и неизбежно станет в них главным. Удостоверяя самый факт зарождения этого завтрашнего, искусство никогда не оставалось и не могло оставаться безучастным к его формированию и становлению. Если только оно было настоящим искусством, оно непременно учило людей идти вперед, а не стоять на месте, стремиться в незнаемое, а не ограничиваться тем, что уже было испытано и пережито.

Можно сказать с уверенностью, что меньше всего открытий совершали именно те художники, которые с особым рвением готовились к ним. Маяковский безбоязненно ломал стихотворную строчку не ради самого процесса ломки, а потому, что поэзия его — требовательная, громогласная, не терпящая эмоциональных компромиссов и всяческой полуправды — не умещалась в плавных и строгих ритмах четырехстопного ямба. Еще Чернышевский говорил: «Забота об оригинальности губит оригинальность». Глядя на режиссеров и актеров, выкладывающих перед нами, словно продавец на прилавке, свою изобретательность, свою многогранность или свою осведомленность в новейших сценических приемах, мы испытываем обычно чувство стыда за них. Нам начинает казаться, что нас норовят обмануть, что-то важное скрыть от нас. В конечном счете так оно и есть. Мелкое и незначительное нам хотят выдать за важное и значительное, притворное и показное — за правдивое и глубокое.

Не нужно вовсе думать, что вопрос о подлинной или мнимой новизне художественного приема, а также всего художественного произведения в целом представляет чисто умозрительный или узкоспециальный интерес. У художественного творчества есть, помимо всего прочего, высокое, трудное и часто недооцениваемое предназначение. Смысл этого предназначения состоит в том, чтобы утверждать естественную преемственность духовных поисков и открытий, совершаемых разными поколениями, великую и воодушевляющую людей в их неустанном {372} движении вперед «связь времен». Нигилистическое псевдоноваторство пытается эту связь нарушить. Оно, ища покровительства у своего времени, на самом деле пытается утвердить себя вне времени и пространства.

Самый серьезный вред, причиняемый апологетами подобного лженоваторства, заключается не только в том, что они оправдывают наивное прожектерство и поощряют в среде нашей художественной молодежи бесплодные формалистические увлечения. Самая большая их вина состоит в странном, почти навязчивом стремлении разъединить исторические эпохи и противопоставить их друг другу. В прямой или замаскированной форме молодежи пытаются привить потребительское отношение ко времени. Все, что делает жизнь радостной, удобной, разносторонней и технически усовершенствованной, — внушают ей, — должно считаться приметами нового времени; все трудное и противоречивое, требующее нравственных усилий, идейного мужества и суровой ответственности, отдается широким жестом на откуп прошлому. Зато за новым поколением сохраняется привилегия высокомерного скептицизма по адресу всего, что почему-либо «не предусмотрели», «не поняли» или «не сумели» злополучные отцы. Прошлое, настоящее и будущее оживают в подлинном искусстве рядом друг с другом, и этим как бы подчеркивается и утверждается великая «связь времени», связь разных исторических эпох, в которых никогда не прекращалась борьба с насилием и социальным неравенством, никогда не иссякали мужество и героизм борцов за свободу. Мысль о таком предназначении искусства была в 1922 году сформулирована Котэ Марджанишвили, художником умным, прозорливым и дальновидным: «Человеку дорог, — говорил он, — каждый данный миг, в который дышит его грудь, но человеку свойственны мечты о будущем и воспоминания о прошлом. И искусство, беря эти две вещи, может сделать их радостными только тогда, когда переломит их в нынешнем восприятии мира человеком. Итак, цель искусства — это сделать прошлое и будущее настоящим».

Мысль о том, что сегодняшнее поколение, столь опытное в осуществлении исторических преобразований и столь вооруженное новыми знаниями, не нуждается в предках, глубоко по сути своей реакционна и продиктована скрытым и жестоким равнодушием к судьбам нового мира. Она поощряет тех пошлых ниспровергателей, фокусников, а иногда и просто шарлатанов из числа обозлившихся на мир недоумков, которые откровенно спекулируют на человеческом интересе к новому, только что возникшему, неожиданному и приподымающему перед нами завесу будущего, Есть еще немалое количество обывателей, которые, {373} к сожалению, мало чем отличаются от обывателей прошлого. Им и сегодня льстит, когда с ними запросто говорят о непонятном, они и сейчас благоговеют перед многозначительной бессмыслицей, боясь отстать от века и рассчитывая благоговением своим завоевать снисходительное одобрение знатоков. Ложное, крикливое и спекулятивное псевдоноваторство тем и живо, что страх показаться невежественными заставляет иных обывателей притворяться заинтересованными им или приходящими от него в восторг.

В принципе всякое лженоваторство, пустое оригинальничание и формалистическое шутовство приучают людей лгать, не доверять своим естественным ощущениям, не полагаться на собственную способность воспринимать произведения искусства. Отучая людей уважать трудный путь, пройденный искусством на протяжении веков и тысячелетий, лженоваторство внушает им легкое и поверхностное отношение и к настоящему, и к будущему искусства. Путь, пройденный искусством, не мог быть прямым и гладким, и тем не менее забывать о том, что человечество прошло его, по меньшей мере, нечестно. Художники, не сумевшие или сознательно не желающие ощутить в своем творчестве «связь времен», становятся циниками, взирающими на мир с праздным и отталкивающим пренебрежением.

Всякого рода «ничевоки» и «кубисты», «дадаисты» и «сюрреалисты» утверждали с большей или меньшей прямолинейностью, что создают искусство на голом месте. Подобный самонадеянный нигилизм порождал во все времена не только эстетические последствия. Раз каждое новое поколение, считали подобные «теоретики» новизны, способно обходиться своими силами, заглядывая в прошлое единственно ради того, чтобы отмахнуться от него, оно может считать себя свободным от любых идейных и нравственных обязательств; оно вправе устраиваться по-своему, жить как удобнее, легче, выгоднее, по законам, которые лучше всего именовать законами своего времени. Ядовитые семена подобной философии нередко превращаются в душах людей в пустое и рабское поклонение развязной и хвастливой, не имеющей ничего за плечами бутафорской «новизне» современных модернистов.

Исподволь внушается такими «теоретиками» мысль о том, что у каждого нового поколения есть свои, никому не подотчетные, вкусы, критерии, духовные потребности, понять которые и судить о которых дано только ему самому. К сожалению, многим разрушителям канонов в искусстве пришлось наломать соответствующее количество дров, прежде чем убедиться в том, что погоня за пресловутой независимостью чаще всего {374} и самым роковым образом приводит к заимствованиям и повторениям.

По справедливости разоблачая суетное и глупое модничание, нельзя забывать и о том, что наряду с людьми, отвергающими все, что было, только потому, что оно уже было, всегда находятся люди сентиментальные и упрямо оберегающие старину тоже только потому, что она старина. Борьба с псевдоноваторским нигилизмом в театре может оказаться успешной только при том условии, что одновременно с ней будет вестись борьба с упрямым, трусливым и бесконечно унылым рутинерством, с жалким стремлением оставаться в кругу испробованного, проверенного, бесспорного и узаконенного многими предшественниками. Снисходительное отношение к подобному рутинерству непременно будет способствовать успеху псевдоноваторов. Такова неумолимая диалектика художественного развития.

Само движение вперед очень редко успевает быть милосердным. И, несмотря на это, никогда не перестает оно и никогда не перестанет властвовать над сознанием людей, стремящихся создавать, совершенствовать мир. Есть опасности, которые всегда подстерегали и всегда будут подстерегать молодежь (и художественную молодежь в том числе) именно потому, что она полна сил, не желает все оставлять на своих местах, а стремится устроить мир более совершенно, чем это успели сделать отцы. Нередко ей импонирует ломка сама по себе. Но о том, что бесцельная и неоправдавшая себя ломка чаще всего влечет за собой еще большую неподвижность и пустоту, иные молодые люди вовсе не задумываются. До этого ли им? Будем справедливы и объективны — позиция молодежи, в конечном счете, зависит от того, насколько опыт старших готов способствовать в каждом отдельном случае плодотворности дерзкого порыва молодых.

Взаимозависимость и силу взаимодействия эстетических пристрастий молодежи и возникающих в ее среде нравственных критериев забывать или игнорировать нельзя ни в коем случае. Все формы и проявления духовной жизни людей связаны друг с другом, и нет ничего удивительного в том, что людям старшего поколения это видно гораздо лучше, чем самой молодежи.

Обо всем этом должны были бы помнить мечтатели и фантазеры, рисующие с восторгом картину завтрашнего, преображенного временем, освободившегося от бремени психологических проблем искусства. Надо было бы им помнить, что завтрашнему искусству нового мира придется не только и не столько удивлять своих зрителей, но и бороться за них, помогать им {375} жить. Что бы нам ни говорили, но у людей будущего будет свой сложный, не менее сложный, чем у людей прошлого, внутренний мир, будет у каждого из них своя душа, свой взгляд на жизнь. Драматургам, режиссерам, актерам, живописцам и композиторам придется по-прежнему вершить свой человековедческий труд, изучать людей, распознавать их, а стало быть, и создавать их, как создавали людей Софокл, Шекспир, Гоголь, Чехов. За десять без малого лет до Октября А. В. Луначарский, будущий крупнейший строитель советской художественной культуры, подчеркивал необходимость «вызвать все молодое, свежее, здоровое из недр “культурного общества” — для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов старины, для сближения великого искусства с великими господами будущего — народом». Как бы претворяя в реальность гениальную ленинскую мысль о хранении наследства, первые строители советского театра обратились к классикам для того, чтобы их мыслью, их голосом ответить на духовные чаяния революционных масс.

1962

## **{****376}** Новизна и современность

Искусство, которое не способно воплотить новое содержание и само не обновляется под воздействием этого содержания, перестает быть искусством. Точно так же перестает быть искусством и в конце концов умирает искусство, которое обновляется или якобы обновляется единственно ради самого факта обновления, а не в процессе своего естественного развития, для выполнения им своего высокого общественного долга. Оно порывает при том связи с прошлым, открещивается от опыта, накопленного художниками ушедших эпох, и все это только для того, чтобы выглядеть моложе.

Но как смехотворно мала эта цель по сравнению с тем, на что способно истинное искусство! Как ничтожна она перед лицом задач, к решению которых призваны своей профессией живописцы и композиторы, поэты и драматурги, режиссеры и актеры! Назойливо молодящееся искусство отталкивает точно так же, как отталкивают крикливо и безвкусно молодящиеся модники. Моложе своих лет чаще всего стараются выглядеть люди, не уверенные в том, что с пользой прожили жизнь. Может быть, следует это сказать и об искусстве?

Всякое серьезное и глубокое новаторство предполагает уважение к традициям. С этим вряд ли кто-нибудь будет спорить. Но ведь речь-то здесь должна идти не об одном только стороннем и, так сказать, официальном уважении. Разве не следует в данном случае иметь в виду нечто неизмеримо большее — страстное и увлеченное проникновение в сущность доставшегося нам от прошлого художественного опыта, неразрывную внутреннюю связь с ним, ненаигранную, твердую веру в него? Воспитывая новых актеров и режиссеров, можно и должно внушать им высокое уважение к великим творцам русского сценического реализма. Однако хрестоматийной почтительностью тут не обойтись. Надо стремиться к тому, чтобы Щепкин и Мартынов, Пров Садовский и Давыдов, Станиславский и Качалов вошли {377} в жизнь будущих мастеров нашей сцены как их живые, деятельные, строгие учителя.

Эта истина не нова, и ее можно было бы не повторять. Но вот в чем беда. В тот момент, когда учениками великого художника становятся слишком многие, возникает подозрение, что у художника вовсе нет учеников. Есть мысли, которые на словах разделяются всеми, и все же такое массовое и беспредметное согласие само по себе ни к чему не обязывает, ни к чему не приводит и остается пустой декларацией. Очень просто, в сущности говоря, громко объявить о своем полном согласии с «системой Станиславского» и о своей готовности повседневно претворять ее в жизнь. Именно так, между прочим, и поступают многие старые и молодые деятели театра, уверенные в том, что ничего большего от них и не требуется. Но ведь по-настоящему согласиться с какой-то точкой зрения — это значит взять на себя и определенную долю ответственности за нее, обусловить ею свое поведение и свою позицию, свой труд и свои поиски. Подлинное творческое согласие должно быть оплачено длительными творческими усилиями — только в этом случае оно станет проявлением самостоятельности молодого режиссера, а не его беззаветной готовности жить чужим умом. Надо иметь в виду, что легкомысленное и мнимое согласие, провозглашенное мимоходом, не только ни к чему не обязывает, но непременно опошляет самую мысль о возможности принятия в искусстве чьей-то чужой точки зрения, чьих-то взглядов и убеждений. Иным увлекающимся натурам начинает казаться, что именно они, и никто другой, изобрели все краски и все звуки мира, что именно им, и только им, открылась заветная тайна художественной правды, что им вообще не требуются ни чужой опыт, ни чужие воззрения. Возможно, что ощущение это очень заманчиво, но не всем, к сожалению, становится вовремя понятной его суетная и предательская иллюзорность. Поэтому-то иногда и бывает полезно напоминать слишком довольным собою художникам, что они произошли не от самих себя.

Приверженность традициям и художественное новаторство принято некоторыми с давних пор с упрямой прямолинейностью противопоставлять друг другу, — так, словно они всегда оказываются отделенными друг от друга каменным барьером. Конечно, существование подобного барьера предоставляло бы историкам и исследователям большие удобства, значительно облегчало бы их труд. К сожалению, многое в жизни осложнено недостаточной внешней определенностью, и главное, непостоянством границ, разделяющих различные художественные явления. Жизнь — это движение и жизнь искусства — тоже {378} движение. Движение это может быть более стремительным или менее стремительным, но при всех обстоятельствах оно остается движением.

Известно, что художественная новизна возникала нередко внутри тех самых художественных стилей, которые уже в каком-то случае исчерпали себя и уходили с исторической арены. Великие преобразования, осуществленные в литературе и театре Пушкиным и Щепкиным, начаты были еще в недрах русского классицизма, а ведь именно по классицизму Пушкин и Щепкин нанесли сокрушительный удар. Поскольку искусство всегда в движении, трудно было бы предположить, что в момент смены господства одного художественного стиля другим происходит остановка; старый стиль с поклонами и извинениями уходит, а новый становится на его место. Новое рождается в старом, внутри его, ибо больше ему негде родиться; оно не может возникнуть в безвоздушном пространстве.

В истории театра, как и в истории всего искусства, последнее слово далеко не всегда оказывается самым современным словом. Хронология, сама по себе, никогда ничего не означала, очередность соблюдалась далеко не всегда. В двадцатых годах нашего столетия, когда еще только формировалось новое советское общество, только начинали складываться новые отношения между людьми, ураганные ветры новаторства буквально бушевали в искусстве. Многое из того, что делалось в то время драматургами и режиссерами, делалось вполне искренне и с самыми лучшими намерениями. Но судьей над ними, и притом судьей справедливым и нелицеприятным, стало требовательное время.

Поначалу казалось — и иначе оно быть не могло, — что разрушения в искусстве были окончательными и возврата к старому быть не могло. На том основании, что революционные изменения, происходившие в действительности, не могли быть показаны средствами старого искусства, безжалостно ниспровергалась старая драматургическая поэтика, картины плавного и непрерывного течения жизни вытеснялись лихорадочным мельканием коротких эпизодов. Действующие лица высказывались крайне общо, не столько говорили, сколько декларировали. Личная откровенность героев, углубление в их внутренний мир не допускались. Считалось, что они не представляют интереса для революционных зрителей, задерживают действие и чужды ритму современной жизни.

Все это именовалось новаторством в драме и настойчиво противопоставлялось якобы рутинной, неповоротливой и тяжеловесной реалистической пьесе, которая тащится, как колымага, {379} от одного события к другому. В те времена не могло быть и речи об изображении современной жизни, совершающейся вокруг великой революционной ломки, средствами «черепашьей драматургии прошлого». Так пренебрежительно назвал всю классическую драматургию один из «радикально» настроенных режиссеров тех лет, не подозревая, каким смехотворным покажется этот эпитет, после того как наберет силы новая реалистическая драма.

После появления пьес В. Билль-Белоцерковского, Вс. Иванова, Б. Ромашова, стало ясно, что истинным новаторством становится не дальнейшее одностороннее развитие кричащей, мелькающей, взбудораженной и нервозной «новой драмы», вышедшей, в сущности говоря, из недр декадентской литературы, а принципиально новое использование средств «канонической» реалистической драмы для изображения новой действительности и воплощения новых характеров. В процессе нового применения старые приемы менялись, становились новыми приемами, и то, что многим казалось возвращением назад, на самом деле было смелым и решительным шагом вперед.

Порой считается, что скучный, загроможденный мебелью и предметами домашнего обихода интерьер, тяжелые портьеры и запыленные диваны — это как раз и есть «традиция», в то время как навязчивая и кокетливая условность сценического оформления непременно должна быть зачислена по ведомству «новизны». Между тем сплошь да рядом оказывается, что эта самая условность вовсе не способна служить панацеей от грубых натуралистических излишеств, а панорама башенных кранов и светящиеся окна заводских корпусов никакого отношения к жизненной правде не имеют.

Адресуясь к новым зрителям и слушателям, произведения искусства, созданные много веков назад, сами обретают новую силу и остроту звучания. Живое человеческое восприятие и понимание как бы вливает в них молодую кровь, возвращает им энергию и румянец юности. Непринужденный зрительский контакт с Лепорелло и Сганарелями, Журденами и Оргонами означает, что жив Мольер, что его творения способны шагать в одном строю с новыми поколениями. Вызываемое шекспировскими трагедиями душевное потрясение зрителей, их горькое и взволнованное сочувствие Гамлету, Ромео и Отелло превращают самого Шекспира в нашего воинствующего современника.

Каждое новое поколение обнаруживает новые краски и новое содержание в трагедиях Шекспира и комедиях Мольера, в великих созданиях Пушкина и Гоголя. Открываются подлинные и вечные краски, наложенные великими художниками; {380} происходит нечто подобное тому, что можно видеть при реставрации старинных фресок. Краски, которые легли на них сравнительно недавно, уже совсем потускнели, и когда реставраторы удалили их, под ними засверкало живое и бессмертное великолепие созданного много веков назад. Реставраторы становятся при этом открывателями. Случается нечто похожее и с произведениями драматургии и театра. Опираясь на свой собственный опыт и на опыт своих современников, истолкователи классиков открывают в старых творениях то, что ранее оставалось в них незамеченным, непрочитанным, непонятым или сознательно отодвинутым на второй план.

Но это, конечно, вовсе не потому, что каждое следующее поколение оказывается догадливее прошлых поколений. Дело тут совсем не в догадливости или степени понимания. Речь должна идти о том, что конкретный исторический опыт поколения обостряет в каждом случае его интерес к определенным сторонам произведения, и новые истолкователи находят главным образом то, что ищут.

В одном из писем Ф. Лассалю Маркс писал: «… Несомненно, что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства…» («К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, стр. 13). При этом подлинное или мнимое реставраторство служило, в конечном счете, целям откровенной модернизации.

В искусстве так бывало часто. Художники одного века, стремясь облегчить себе решение своих собственных задач, обращались к опыту художников другого. Разумеется, это не было так называемым подражанием или так называемым заимствованием, проявлением несамостоятельности и отсутствия собственного воображения. Оставаясь зрелыми художниками, они обращали чужой опыт на службу «требованиям собственного искусства» и создавали при этом новые и часто очень большие художественные ценности. Благодаря такого рода активному отношению к искусству прошлого оживали в театре — в разные времена и в разном по своему предназначению виде — площадные зрелища средневековья, веселые итальянские карнавалы, мелодрамы и водевили, время которых, казалось бы, давным-давно прошло.

История театра показывает, что все дело именно в цели, с которой возрождаются старые театральные средства и {381} приемы. Извлеченные из эстетических архивов без достаточных к тому оснований, они ни к чему не пригодны, обращение к ним выглядит позой и претензией. В тех же случаях, когда обращение к ним было обусловлено идейной активностью художника, когда их направляла властная воля нашего современника, никому не приходило в голову вспоминать об их архаичности.

Реконструировать или повторить старый прием, разумеется, легче, чем найти ему действенное, смелое и подлинно современное применение. Старое часто отвергается не потому, что оно плохо само по себе, а потому, что истолкователи не сумели найти и увидеть в нем живое и прекрасное, способное воздействовать, волновать, учить и воспитывать людей. И здесь следует вспомнить замечательные ленинские слова, записанные Кларой Цеткин: «Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно “старо”? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, только потому, что “это ново”? Бессмыслица, сплошная бессмыслица».

Слова эти пришлось, на основании собственного творческого опыта, повторить многим крупнейшим деятелям советского искусства. С мудрым спокойствием говорил К. С. Станиславский в начале двадцатых годов о бушевавших вокруг театральных страстях: «Опять, как и в наше время, многое старое было признано отжившим и ненужным потому только, что оно старое, а новое прекрасным только потому, что оно новое». Торопливость, с которой художественная молодежь стремится низвергнуть авторитеты в искусстве и взорвать традиции, ни в какой мере нельзя, конечно, считать особенностью нашей художественной эпохи. Герой одной из шекспировских комедий отказывался «быть посмешищем для юных, которые чтут только новизну». «Юноша, привлекаемый природой и искусством, — говорил Гете, — хочет стремительно проникнуть в недра святилища, зрелый муж убеждается после долгих странствий, что он все еще находится в преддверии». Признание традиций как вечного источника новизны в искусстве в понимании всех великих мастеров неизменно выступало как признак духовной зрелости художника, но отнюдь не угасания его духовной энергии и готовности к поиску.

Вместе с тем взаимосвязь и взаимодействие традиций и новаторства в каждой новой и конкретной исторической обстановке приобретают новое значение и новую форму. Было бы слишком наивно и опасно утверждать, что именно ново и что устарело в театральном искусстве, какие именно традиции {382} должны считаться живыми, а какие мертвыми; жизненность традиций удостоверяется не только их способствованием решению новых идейно-художественных задач, но и умением современных художников извлекать из них всю присущую им энергию и силу. Следование традициям в искусстве всегда акт глубоко индивидуальный, обусловленный не только богатством наследия, но и мудростью наследующего.

За пределами активного и действенного восприятия современных людей традиция жить не может. Под традициями имеется в виду живой и, главное, способный развиваться, восприимчивый к новой жизни опыт, сила и энергия которого необходимы, насущно необходимы для дальнейшего движения искусства вперед. Традиции — это ни в коем случае не свитки, которые, наподобие эстафеты, в неизменном виде переходят от одного поколения к другому. Долг поколения не принимать свитки для передачи их следующему поколению, а разворачивать их, постигать их мудрость и обращать эту мудрость в интересах своих собственных деяний.

Иными словами, верность традициям в искусстве предполагает преемственную, но отнюдь не прямолинейную и не механическую связь между тем, что делалось вчера и тем, что делается сегодня. В такой связи всегда есть элемент творческого заимствования и повторения, рассматривать и оценивать которые можно, однако, только правильно понимая природу этих повторений. Заимствования и повторения заслуживают осуждения лишь тогда, когда они вызваны отсутствием в замыслах художников новых идей, вновь открытых и глубоко объясненных жизненных связей и характеров. Зато они оказываются не только оправданными, но и плодотворными, если, напротив, связаны с возникновением новых идей и помогают их утверждению в нашем духовном обиходе.

Впрочем, без этого и так называемая новизна в искусстве, и так называемое следование традициям одинаково не заслуживают серьезного доверия. Без глубокого проникновения в жизнь в равной степени неоправданы любые заимствования и головоломное изобретательство, изобразительный пуританизм и безудержное, самоцельное формотворчество.

Наряду с нигилистическим отрицанием традиций, серьезную опасность для творческого формирования художника представляет потребительский, проникнутый откровенным утилитаризмом взгляд на опыт учителей. Иные молодые режиссеры и актеры великодушно соглашаются изучать опыт своих старших товарищей, но в расчете на то, что это изучение мгновенно и непосредственно окупится, принесет им успех. Они убеждены, что {383} традиции — это источник готового мастерства, кладезь безошибочных и на все случаи пригодных приемов. Уважение к традициям маскирует нередко в их работе прямое, ничем изнутри не оправданное подражание признанным мастерам. Между прочим от такого своекорыстного «следования традициям» предостерегал художественную молодежь Огюст Роден. «… Традиция протягивает вам ключ, при помощи которого вы всегда спасетесь от рутины. Сама традиция предлагает вам беспрестанно вопрошать действительность и запрещает слепо подчиняться какому-либо мастеру». «Беспрестанно вопрошать действительность», в недрах жизни отыскивать новое, еще не известное людям, это, в самом деле, лучшее, что может сделать молодой художник — актер или режиссер — в знак верности своим учителям. Если художник не только настойчиво, но и целеустремленно «вопрошает действительность», если ему есть о чем и для чего «вопрошать» ее, действительность сама покажет ему дорогу к новому, приведет к открытиям.

Многие открытия в искусстве как бы повторяются по многу раз. Но это только кажется, что они повторяются. На самом деле, рожденное жизнью и для жизни всегда ново и всегда отличается от того, что когда-то уже существовало. По существу своему ново и то, что связано с прошлым и опирается на него, но решает задачу, которой искусство никогда раньше не решало. Когда-то существовал прием «a parte», произнесения реплик «в сторону». Актер как бы выключался из окружавшей его среды и произносил слова, которые, наперекор всем физическим законам, проходили мимо ушей его партнеров и должны были быть услышаны только зрительным залом. Это была условность, необходимая для того, чтобы между действующим лицом и зрителями возникали как бы свои собственные отношения, отдельные от его отношений с другими действующими лицами.

Впоследствии этот прием, как слишком наивный и нарушающий правду жизни на сцене, был изгнан из театра. Принцип «так не бывает» восторжествовал на долгие годы. Но вот уже в наше время возник в кинематографе прием так называемого внутреннего монолога. Герой произносит вслух те самые слова, которые ему положено произнести, но произносит тоже «отдельно от самого себя»: он живет перед нами, думает, тревожится, молчит, и в это время мы как бы слышим мысли, проносящиеся в его голове. Прием этот нередко проникает на сцену, и здесь особенно хорошо видно, что в нем оживают, по существу говоря, старые реплики «в сторону».

Именно так решен в «Океане», поставленном Г. А. Товстоноговым, «внутренний диалог» Константина Часовникова и {384} Александра Платонова. Шагая рядом друг с другом, они произносят все, что должны были бы высказать один другому, не общаясь, так, словно рядом никого нет. Это в каком-то смысле давно известные «реплики в сторону» и вместе с тем нечто совершенно новое для театра — слова не произнесенные, но слышимые зрителями, затаенные мысли и признания, живое биение сердец, которое можно уловить только особым внутренним слухом. Нечто подобное происходит и в другом спектакле Товстоногова «Поднятая целина». Здесь шолоховское слово доносится до зрителей в трех различных плоскостях. Словами Шолохова говорят вслух сами герои спектакля. В речах Лушки — Татьяны Дорониной, Нагульнова — Павла Луспекаева или Щукаря — Евгения Лебедева оживает неповторимый колорит шолоховских диалогов. Видно, что характеры застигнуты писателем врасплох, в момент их беспокойного и стремительного движения, в разгар переживаемых ими душевных потрясений. Поэтому мы слышим не только то, что предназначено для постороннего слуха, но и сказанное невзначай: слова-мысли и слова-молчание.

В таких словах естественно отражается внезапность и непроизвольность действительной человеческой жизни, со всеми ее радостями, невзгодами, превратностями, со всей ее безжалостной, но необходимой наукой. Они лишены какой бы то ни было умозрительности потому, что в них, как в словах всякого высокого литературного произведения, проявляется истинная мощь писательской индивидуальности, вся сила писательского мышления и воображения.

В постановке «Поднятой целины» на сцене Большого драматического театра имени М. Горького не все удалось одинаково хорошо, а многое и вовсе не удалось. Но зато в лучших актерских работах оказался воссозданным драматизм шолоховской речи, прозвучал с поразительной достоверностью высокопарный и наивно-проповеднический слог Макара Нагульнова, засверкала всеми цветами радуги распутная, презрительная и стихийно-торжествующая бабья гордость Лушки, заблестело живыми искорками неуемное, беспомощное и доброе лукавство Щукаря. Таков первый план, в котором оживает на сцене Большого драматического театра по-человечески беспокойное, тревожное шолоховское слово.

На втором плане прозвучали в спектакле трудные, по первому впечатлению сбивчивые, а на самом деле цельные и чистые слова-мысли Семена Давыдова. Воплощение образа Давыдова было особенно трудной задачей для театра и для исполнителя этой роли Кирилла Лаврова. Приходится признать, что задача {385} эта осталась в некоторых отношениях не решенной. Однако сейчас — речь о другом.

Нельзя забывать о том, что в творческих поисках далеко не все меряется результатом, и далеко не всегда таким результатом можно считать решение или нерешение той или иной художественной задачи. Бывает и так, что задача не решена и все-таки поиски вполне себя оправдали: они прояснили путь, по которому надо идти дальше. Многое из сделанного в «Поднятой целине» имеет неоспоримое принципиальное значение для процесса взаимодействия литературы и театра. Так, например, создав особого рода словесный фон образа Давыдова, возникающий самостоятельно и как бы без участия самого Давыдова, театр избежал опасности сценической схематизации героя, упрощения мотивов его сценического поведения.

Театру удалось безо всякого нажима показать глубокое душевное целомудрие своего героя, его неколебимую убежденность — все то, что так трудно выразить в прямой сценической речи персонажа. Как легко театральному герою сфальшивить, декларируя свои мысли, высказывая вслух все, что было передумано и пережито наедине с самим собой. Прием, найденный театром, освободил Давыдова от необходимости проговаривать при людях свою жизнь вслух, выплескивать наружу при всех заветную обиду и боль, произносить слова, вся достоверность которых в том и состоит, что они остаются непроизнесенными. После одного из объяснений с Лушкой, высмеявшей его чуть преувеличенную заботу о собственной репутации, Давыдов в душе растерялся. «Ну и черт с ней, если она такая психологическая, — со злобою думал Давыдов», — говорится в романе. В спектакле Давыдов упрямо молчит, произнося эти слова. И тут нет ничего противоестественного. Он стоит, плотно сжав губы, но слова все-таки звучат из репродуктора, и это не просто его, Давыдова, слова, но это еще и догадка всевидящего и всеслышащего автора, сумевшего проникнуть в давыдовскую душу.

Есть еще в спектакле Товстоногова третий план. Он почти совсем не развит, но потенциально очень важен. Несколько раз возникает в репродукторе голос Иннокентия Смоктуновского, произносящего в характерной для него манере — будто бы не обращая внимания на слушающих, будто для себя самого, и не столько говоря, сколько думая — шолоховские задушевные обращения к читателям. Одно из таких обращений завершает спектакль и дает возможность зрителям увидеть «сквозь магический кристалл» сценического действия — самого автора. «Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и {386} Нагульнову, — говорит голос по радио, — отшептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буерака… Вот и все!» «Вот и все», что хотел сказать автор своим читателям или зрителям. «Вот и все», — скачал он, не прячась от них, не боясь быть узнанным, сказал потому, что всеми сложными и разными голосами Гремячего Лога говорил он сам, и все трудные, большие и страшные судьбы людей Гремячего Лога пережил тоже он сам.

О том, что нужно учиться у действительности, а не пользоваться готовыми, обычно неверными и упрощенными представлениями о ней, было хорошо известно основоположнику русского сценического реализма Михаилу Семеновичу Щепкину. Щепкин совершил целый переворот в области, которую Белинский называл «сферой общественного понятия об искусстве». Именно Щепкину обязан русский театр проникновением на его сцену «простоты и естественности», «верности натуре», которые создали ему славу «самого честного театра в мире». Между тем все, что было новым и неожиданным во времена Щепкина, в первой половине прошлого столетия, стало еще раз новым и неожиданным в конце века, когда совершилось рождение Московского Художественного театра.

Станиславскому и Немировичу-Данченко суждено было как бы повторить подвиг, который однажды уже был совершен, но повторить в новых условиях, решая при этом неразрывно связанные со своим временем задачи. Теперь естественность и простота стали иными понятиями, чем во времена Щепкина, и само расстояние от искусства до жизни уже нельзя было бы мерить тем аршином, каким оно измерялось когда-то. Развивая эстетическую программу Щепкина, возвращаясь к прошлому, великие создатели Художественного театра неуклонно двигались вперед. И так будет каждый раз, когда театральному искусству понадобятся для выполнения им своего долга перед народом «простота и естественность», правда и психологическая глубина. Снова и снова будут появляться на театральных подмостках отважные Щепкины и Станиславские, выступающие, как и их предшественники, против лжи и рутины, ремесла и позерства, но проявляющие при этом новаторскую самостоятельность и смелость.

Совершенству исполнения всегда предшествуют или должны предшествовать глубина и точность восприятия, распознания и осмысления действительности. Этот закон, само собой разумеется, действует не в одной лишь живописи, но и в музыке, кинематографе, театре. Высокое художественное мастерство не {387} только опирается на мировоззрение художника, но и вырастает из него. В той или иной степени оно отражает широту и зрелость личности художника, богатство его опыта. Мастерство, лишенное этой опоры и этого неиссякаемого источника силы, отнюдь еще не мастерство, а только умение или навык, совокупность природных данных для занятий определенным искусством.

В свое время поиски форм страстного политического спектакля привели Мейерхольда к встрече со Всеволодом Вишневским и к созданию спектакля «Последний решительный». Революционный патриотизм этой постановки, трагическая сила, которая раскрывалась драматургом и театром в образах будущих защитников Советской родины, были приняты на вооружение всем нашим театральным искусством и могучим эхом отозвались в спектаклях, поставленных через десять, пятнадцать, двадцать лет после «Последнего решительного».

Верно, что, сыграв свою историческую роль, искусство театрального плаката, политических символов на сцене и полуаллегорических коллизий, в том виде, в каком оно утверждалось в двадцатых и начале тридцатых годов, ушло из жизни. Однако ушло оно отнюдь не бесследно, а оставив заметный след на всем последующем развитии наших театров. Особенно важно иметь в виду, что из опыта агитационного театра многое почерпнула последовательно реалистическая режиссура, режиссура, которая опиралась в своей работе на систему Станиславского. С этим опытом в немалой степени связано, таким образом, становление современного режиссерского искусства с его стремлением к широким, острым и достигаемым через достоверные характеры обобщениям.

Вряд ли кто-нибудь станет спорить с тем, что истинное новаторство не может опираться на одни только негативные критерии. В его основе непременно должно лежать утверждение нового и передового в жизни, деятельное участие в борьбе народа за претворение в жизнь своих идеалов. Но и это, разумеется, еще не все. Труд художника-новатора, в силу своей целеустремленности, непременно становится одним из факторов, формирующих этот идеал и раскрывающих его реальное жизненное содержание. Современная режиссура в лучших своих работах избегает психологического буквализма, поверхностной и бесцельной бытовой достоверности. В искусстве достоверность не может считаться сколько-нибудь *объективным* критерием хотя бы потому, что она никогда не оказывается здесь *достаточным* критерием. Достоверность, подчиненная требованиям сверхзадачи, сама по себе возникает в процессе и результате {388} художественного выбора. Художник предъявляет не вообще правду, а именно ту правду, которая доказывает правоту его замысла и служит ему. В этом смысле сходство всегда относительно, и не случайно Паскаль иронизировал: «Странно, что произведением искусства восхищаются за его сходство с оригиналом, который сам по себе никакого восхищения не вызывает». Даже восхищаясь сходством, мы имеем в виду не само сходство, а цель, которая им достигается, зоркость художника, меру его понимания сущности явления.

Для того чтобы оправдать свое возникновение на сцене, любая подробность и частность, даже самая похожая, должна стать художественным образом. Одни и те же элементы быта или человеческого поведения могут казаться ужасающе фотографичными в одних случаях и помогают проникнуть в самую глубину авторской мысли в других. Пулемет, огонь которого был направлен прямо в зрительный зал мейерхольдовской постановки «Последнего решительного», репродуктор, который расстреливался в приступе душевной ярости бойцами, услышавшими в репродукторе равнодушие к своей революционной солдатской судьбе, становились той самой достоверной жизненной деталью на сцене, которая силой авторской, режиссерской, актерской мысли превращается в грозное и глубокое обобщение. Впоследствии, уже в другую театральную эпоху, мы не раз видели, как наидостовернейшие, но подчеркнутые и укрупненные условным фоном бытовые подробности, вроде знаменитого самовара, из которого Вожак в товстоноговской «Оптимистической трагедии» пил не чай, а водку, переставали быть подробностями, а становились частью целого, важнейшими уликами против псевдореволюционного, фарисейского, изолгавшегося анархизма.

Смысл такого рода достоверностей и психологических частностей был хорошо известен Мейерхольду. Но они вбирали в себя в его постановках всю логику внутренней жизни людей, гиперболизировались и часто становились неузнаваемыми. Разоравшийся Восмибратов, торгуясь за приданое для сына, начинал, как бы готовясь обнажить перед Гурмыжской самую свою душу, сбрасывать с себя поддевку, сюртук, один за другим жилеты. Он их расстегивал с ожесточением, торопливо стаскивал, приходил в конце концов в совершеннейший экстаз, разоблачая себя уже не в переносном, а в прямом смысле этого слова. Естественное как будто человеческое побуждение расстегнуться в пылу спора, сбросить с себя мешающую, тяжелящую верхнюю одежду вырастало в поведении Восмибратова в некий акт притворного самосожжения, апофеоз наигрыша и кривлянья и {389} вместе с тем в картину уродливого и страшного душевного маразма, до которого доводит людей поклонение чистогану.

В поразительных режиссерских метафорах Мейерхольда прямой смысл как бы совмещался с иносказанием, то, что имело расширительный смысл, сохраняло и свое конкретное, только к данному случаю относящееся, значение. Восмибратов был как две капли воды похож на многих оголтелых стяжателей, не знающих ничего другого, кроме накопительства, и оставался при этом самим собой, человеком, в котором окончательно перемешались купеческий кураж, отцовское упрямство и лукавый расчет. Общее и частное не разлучались в таких метафорах друг с другом, и именно это придавало им убийственную уличающую силу. Но у логики образного мышления Мейерхольда были свои собственные довольно капризные законы, которые нередко уводили большого художника в сферу общих понятий и абстрактных нравственных категорий, дававших повод его прямым идейно-эстетическим противникам безо всякого, как говорится, спросу, зачислять его в свои союзники.

«“Ошибочное направление” губит самый сильный талант» — эти точные ленинские слова и в наши дни остаются ключом ко многим творческим судьбам, объяснением многих поистине трагических неудач, недосказанностей, ложных шагов в искусстве. Даже очень крупные и честно мыслившие художники, творения которых, несмотря ни на что, верно служат человечеству, оказываясь во власти «ошибочных направлений», изменяли, в сущности, самим себе. Многое из того, что делал Мейерхольд, стремясь к одной цели, искусственно переадресовывалось и направлялось к другой, и это означает, к несчастью, что художник в чем-то ошибался и сам давал повод для такой переадресовки. Сделанное им оказывалось, в конце концов, враждебным его собственным убеждениям и с охотой подхватывалось всеми теми, кто более всего стремился отнять его у революции, превратить чуть ли не во врага нашего общества.

И вот один из характерных в этом смысле примеров. Лет около пятнадцати тому назад в Соединенных Штатах вышла посвященная Мейерхольду монография Ю. Елагина «Темный гений». Использовав в названии книги противопоставление, часто делавшееся в театральном быту начала двадцатых годов (Вахтангова называли *светлым гением*, а Мейерхольда *темным*), Елагин пытается доказать в ней, что великий режиссер был так же и великим пессимистом, что все его искусство принадлежало от начала и до конца не утверждению, а отрицанию.

Концепция книги довольно ясно сформулирована в предпосланном ей предисловии М. А. Чехова. На предисловии этом, {390} хотел того Чехов или не хотел, лежит тяжелая печать его собственной эмигрантской судьбы и связанного о ней упрямого непонимания процессов, происходивших в советском искусстве в его первые десятилетия. Оторвавшись от естественной почвы своего искусства, Чехов на собственном опыте убедился в том, что в глазах «гражданина вселенной» мир выглядит безнадежно одноликим, населенным одними только одинокими и потерявшими себя людьми, окруженными извечным непониманием и жестоким, убивающим безразличием. В таком мире и потерпело, вероятно, крушение огромное чеховское дарование — оно так разительно угасало после того, как он покинул родину.

Не говоря об этом, разумеется прямо, но имея в виду личную трагедию Мейерхольда в конце его жизненного пути, Чехов решил сконструировать некое воображаемое единство всей мейерхольдовской жизни в искусстве. Живые противоречия в развитии революционного художника он рассматривает как извечный конфликт его с революцией. Ссылаясь на когда-то сказанные ему Мейерхольдом слова — «с гимназических лет в душе моей я всегда носил Революцию и всегда в крайних максималистских ее формах», Чехов развивает мысль не о революционности мейерхольдовского мировоззрения, а прежде всего о его исконном, еще чуть ли не в детстве сформировавшемся максимализме, «об идее пустоты и бесцельности жизни, воображаемой, уплотненной Мейерхольдом до степени кошмарной реальности». «Лишь негативное в его творчестве, — пишет Чехов, — было облечено в законченные, четкие формы. Все позитивное же носило характер зыбкий и призрачный…»

Сложность положения заключается в том, что вся эта трактовка мейерхольдовского творчества может показаться правдоподобной, а в некоторых отношениях справедливой по существу. Во всяком случае, основания для такой трактовки Мейерхольд иногда давал. Но искажена здесь, и искажена по самому своему существу, исходная позиция художника — негативный пафос действительно господствовал во многих его спектаклях, но он был прежде всего пафосом непримиримой вражды к старому миру, к собственничеству, к капиталистической цивилизации, уродующей и обессмысливающей человека, к социальным нелепостям, которые в процессе их внедрения в жизнь неизбежно превращаются в нравственные уродства. Игнорировать эту позицию Мейерхольда — значило заведомо переиначивать весь его художнический облик.

Можно согласиться со словами Чехова о том, что главная миссия Мейерхольда заключалась в вооружении человека в борьбе против зла. Сделать врага видимым, выгнать его из {391} засады! Враг слабеет, когда он раскрыт, обнаружен, когда с ним можно сразиться, как в сказках народных, «в чистом поле».

Но нельзя умалчивать о том, что у «зла» в мейерхольдовском представлении всегда были свое историческое имя, классовая принадлежность, социальное содержание. Борьба с ним, и притом борьба в непосредственной связи со всей политической жизнью народа, изображение распада личности и крушения реальности в собственническом мире, где власть денег делает иллюзорной человеческую самостоятельность, пресловутую «свободу личности», были для него революционным художническим долгом. Даже тогда, когда Мейерхольд абстрагировал человека, вырывал его из его реальных жизненных связей, социальная судьба этого человека оставалась для него главным.

«Зыбкость» и «призрачность позитивного» в созданиях Мейерхольда в немалой степени обуславливалась тем, что «позитивное» еще только начинало в конце его творческого пути выкристаллизовываться, обретать свою плоть. В этом смысле мейерхольдовские представления о будущем были так же расплывчаты и прямолинейны, как и в драматических произведениях Маяковского. Тем не менее попытка охарактеризовать его эстетический идеал как «квинтэссенцию художественного стиля середины двадцатого века в его наиболее космополитических формах» совершенно несправедлива. Чехов рисует этот стиль в образе «строгого и стройного небоскреба из стекла и бетона» или «грандиозного стадиона, залитого солнцем, на котором десятки тысяч зрителей смотрят состязания спортивных команд», по существу, пародируя картины утопического псевдосоциализма.

Нечего и говорить о том, что такой бездумный и наивный «эстетический идеал» никак не согласуется с тем представлением о художнике сложном и беспокойном, которое сложилось по его словам, у самого Чехова. Мы имеем и в данном случае попытку любой ценой оторвать замечательного мастера от реальных идей советского театрального искусства и любым способом противопоставить его всей идейной программе нашего театра. Мириться с такими попытками нельзя хотя бы потому, что прямое или замаскированное отлучение Мейерхольда от нашей художественной культуры наносит непоправимый урон и нашему театральному прошлому и нашему театральному будущему.

В трудных испытаниях первых революционных лет и во все последующие годы, вплоть до дня своей трагической гибели, Мейерхольд оставался настоящим патриотом Советской страны {392} и безупречно честным в своих замыслах и исканиях художником. Его революционный патриотизм получал в иных случаях субъективистское, ложное выражение, но в этом проявлялась не столько его вина, сколько его бескомпромиссность, как художника. Он делал в искусстве только то, во что верил до конца и в чем мог выразить себя не таясь и не малодушничая. У его субъективности были и свое постоянство и своя последовательность. Случалось так, что в самых разных пьесах он старался вычитать нечто общее — то, чего не было порой ни в одной из них. «Карнавал человеческих уродств», мрачная фантасмагория человеческих пороков и слабостей мерещились ему и в «Вишневом саде» и в чеховских водевилях, в «Борисе Годунове» и в «Ревизоре».

«Ревизору», как и многим другим созданиям классической драматургии, особенно не повезло в двадцатых годах нашего века. Его жестоко и беспричинно терзали, переиначивали, обновляли, и все это, прикрываясь словами самого Гоголя: «Можно все пьесы сделать вновь свежими, если суметь их как следует поставить на сцене». Гоголевская мысль толковалась режиссерами в наиболее выгодном для режиссеров и наименее верном по существу смысле. Нередко показная современность и новизна толкования вторгались в гоголевские творения в самой грубой и беззастенчивой форме, и в спектаклях эпигонских по самой сути своей подобное псевдоэкспериментаторство, лишенное внутреннего основания, осуществлявшееся при помощи ножниц и клея, домыслов и фокусничания, производило отталкивающее впечатление. Но нужно раз и навсегда отделить от такого экспериментаторства опыты Мейерхольда, которые, несмотря на свою противоречивость и двойственность, оказали огромное влияние на судьбы классического наследия в советском театре. Влияние это в истинном его смысле надо искать совсем не там, где оно выглядело прямым и непосредственным. Оно сказалось гораздо позже и не столько во внешней форме классических спектаклей, сколько в глубине проникновения режиссеров во внутреннюю природу классических произведений, в характеры и жизнь классических героев.

В мейерхольдовском «Ревизоре» картина жизни, столь ясная и отчетливая у Гоголя, расплывалась, множилась, лишалась сколько-нибудь постоянных очертаний. Отдельные диалоги, сцены и заново сочиненные режиссером эпизоды как бы искусственно разъединялись, чтобы обрести не логическую и смысловую, а только, казалось бы, музыкальную, внешнепластическую и потому не всегда объяснимую зависимость. Мейерхольд, можно было подумать, стремился своей трактовкой гоголевской {393} комедии материализовать эпиграф, поставленный Гоголем к «Ревизору»: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Спектакль показывал «кривую рожу» российского чиновничества, а шире говоря, российского бюрократизма, во всем ее отталкивающем и пугающем безобразии. По видимости — логической и смысловой связи не было, а на самом деле она была, и осознавалась она только после того, как был воспринят весь спектакль в целом. Картина странных похождений Хлестакова отражала хаос, душевную сумятицу, психологический сумбур, которые порождались нелепостями социального устройства и в атмосфере которых падал, взлетал, удивлялся, блаженствовал и трясся от страха ничтожный и одуревший гоголевский герой.

Режиссер по справедливости считал, что своим истолкованием «Ревизора» он оголяет внутреннюю правду комедии, доводит гоголевский замысел до его внутреннего предела. Субъективный смысл этого замысла был в самом деле очень высок, и если бы мы имели право рассматривать его изолированно, вне всего сложного и противоречивого процесса развития нашего искусства, мы могли бы ограничиться восхищением внутренней силой, мастерством и величием режиссера, создавшего один из самых глубоких во всей истории нашего театрального искусства спектаклей.

Однако постановка «Ревизора» Мейерхольдом была не только крупнейшим явлением в творческой биографии Мейерхольда и не только большим событием в биографии всего современного театра, но и отражением неких общих тенденций в развитии театрального искусства, массовое распространение которых могло принести ему вред и извратить его смысл. Когда неповторимое начинает повторяться, оно неизбежно превращается в свою противоположность, катастрофически мельчает и, в конечном счете, от повторения страдает и само. То, что в работе самого Мейерхольда оказывалось открытием, в спектаклях его эпигонов превращалось в поверхностные домыслы, то, что в мейерхольдовских спектаклях диктовалось глубиной понимания, вызывалось у его подражателей полным непониманием.

Там, где не оказывалось мейерхольдовского размаха и темперамента, на первый план непременно выступали эстетическая претензия, теоретическое кокетство и излом. Ложное, а во многом и извращенное представление о театральной новизне фактически погубило в свое время незаурядный постановочный талант Игоря Терентьева. Терентьев был фигурой в высшей степени своеобразной в театре двадцатых годов и выступал не только как режиссер, но и как теоретик, яростно обрушивавшийся на {394} так называемый «старый театр». Приверженцев этого «старого театра» он обвинял на страницах журнала «Новый Леф» в том, что они стремятся лишить актера «тематической нагрузки», что «социальная тема для МХАТа растворяется в образе человека» и что «социологизм преобладает над социальным рисунком темы». О Мейерхольде он писал, что тот в последний период своей работы заменил и социальную тему, и «психологический образ» — «биологическим типажом». Одно из главных его обвинений «психологическому театру» состояло в том, что «художественность избегает “понятий”» и стремится к «образам». Это должно было звучать как разоблачение.

Еще более фантастический характер носили некоторые режиссерские замыслы Терентьева и в особенности их теоретическая аргументация. Терентьев задумал поставить «Войну и мир» и излагал свой постановочный план в статье «Семейно-исторический роман на сцене», тоже опубликованной в Лефе, где подвергнул роман самому нелепому остракизму. «Содержание толстовского гения», судя по его словам, составляет «социальный инфантилизм, иногда наивный и органический, иногда злобный и напускной». «Со страху перед неизбежными переменами “всей жизни”» (по-помещичьи!), Лев Толстой оказался мощным усилителем «дореволюционного среднего человека» и создал, по словам Терентьева, «антиисторический труд», «агитку против политики». Весь же материал романа режиссер собирался «сжать» в три весьма лаконично обозначенные части: 1) все влюбляются, 2) все женятся и 3) все умирают.

Сегодня мы назвали бы позицию Игоря Терентьева идейно-эстетическим экстремизмом, сплавом бесшабашного невежества и теоретического шутовства. Но в годы, о которых идет речь, взгляды, подобные взглядам Терентьева, были распространены довольно широко и вызывали сочувствие многих вполне честно мыслящих молодых режиссеров и теоретиков. Ниспровержение основ и расшатывание устоев в самом деле казалось им кратчайшим путем к торжеству нового в искусстве. В этом ниспровержении и расшатывании они шли, как говорится, до конца, сбрасывали с «корабля современности» с одинаковой решительностью быт, правду характеров, лирику, объявляли, что у бытового театра «учиться нечему, продолжать его незачем».

Между тем у многих из них, в том числе и у Терентьева, слова нередко расходились с делом, и в данном случае это можно было бы поставить им в заслугу. Самые крайние их высказывания, к счастью, не получали продолжения в их практике, а в отдельных случаях и противостояли им. При всей экстравагантности высказывавшихся им взглядов, Терентьев {395} был бесспорно искренним художником и в некоторых из его работ искренность его одерживала победу над его надуманными теоретическими измышлениями. В постановке «Джона Рида» или в сценической интерпретации романа Сергея Семенова «Наталия Тарпова» его поиски были проникнуты серьезной, хоть и своеобразно понимаемой идейной ответственностью за воплощаемый жизненный материал. Приходится признать, что игнорируя на протяжении многих лет творчество таких режиссеров, как Терентьев, и этим как бы наказывая их за совершенные ими ошибки, мы на самом деле обедняем и обезличиваем сложную историю нашего театрального искусства.

Режиссерская фантазия Терентьева была воистину безгранична, но ей решительно не хватало устойчивой идейной основы и целеустремленности; даже внутри одного спектакля она оказывалась способной служить противоположным идейным целям. Из‑за этого Терентьев и потопил большинство своих режиссерских работ в штукарском и нередко вызывающем по своему смысловому эксцентризму изобретательстве, в тщеславном и бесплодном стремлении все переиначить, сделать непременно по-своему, не так, как делалось раньше. Иногда его режиссерские выходки носили совершенно дикий характер. Зрители премьеры его «Ревизора» никак не могли успокоиться после одного из эпизодов первого акта, в котором городничий отдавал свои распоряжения «по части благоустройства», находясь в туалете.

Наряду с такими нелепыми и бессмысленными «новациями», Терентьев находил режиссерские решения, которые были не только остроумны и выразительны сами по себе, но и показывали, как много мог бы сделать этот режиссер, если бы нашел в своей работе «верное направление». Одним из таких решений был сочиненный им постановочный финал «Ревизора». Надо сказать, что остроумие этого финала было не только внешним и чисто постановочным остроумием. Самым чудодейственным образом у него оказался свой текст, и притом текст, который не только принадлежал самому Гоголю, но и почерпнут был режиссером непосредственно из «Ревизора». В качестве этого текста Терентьевым использовалась пространная заключительная ремарка Гоголя.

Смысл терентьевского финала заключался в том, что покинувший накануне гостеприимный дом городничего, Хлестаков в новом своем путешествии остался верен себе. По-видимому, на очередном постоялом дворе он снова проигрался, продул все до копейки и не нашел ничего лучшего, как вернуться в дом Антона Антоныча, где его столь щедро обласкали. В спектакле {396} Терентьева он появлялся в двери из-за спины жандарма, только что объявившего о приезде «по именному повелению» настоящего ревизора, в минуту, когда и городничий, и все его подручные замерли в самой неестественной позе. Он медленно обходил сцену, останавливался с неподдельным любопытством около каждой из застывших фигур и изумленно, с нескрываемым восторгом произносил наиподлиннейшие гоголевские слова: «Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутою назад головою» или «почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак». Он заглядывал оцепеневшим чиновникам в глаза, убеждался в том, что привести их в чувство невозможно, заканчивал, наконец, свой обход, выходил на авансцену и восхищенно разводил руками — «Немая сцена»! — опять-таки обходясь словами самого Гоголя и не преминув воспользоваться его неопровержимо гоголевским, восклицательным знаком.

Такое неожиданное и, казалось бы, психологически оправданное использование классической ремарки, которая сама по себе исчерпывающа по своей выразительности и исключает как будто бы вольные толкования, могло быть найдено только очень талантливым и остро мыслящим режиссером. Почему же в таком случае оно не стало явлением в истории современной сценической выразительности, каким оно должно было бы стать по праву яркой и из ряда вон выходящей сценической находки? Не потому ли, что оно возникло вне крупной и охватывающей весь авторский замысел сверхзадачи и рождено было чисто внешней *сюжетной* фантазией постановщика? Во власть сюжетной фантазии отдавался, как мы знаем, и Мейерхольд, но его сюжетной фантазией руководила авторская мысль, авторская концепция мира. Инерция такой сюжетной фантазии и в мейерхольдовской режиссуре приводила к разрушению не только внешней, но и внутренней структуры произведения, и разрушение это тоже можно было оправдать далеко не всегда. Но сюжетная фантазия Терентьева подчинялась не авторской мысли, а механизму сочиненной драматургом фабулы и вела, в сущности, к более или менее эффектному расширению или варьированию этой фабулы.

Сам по себе художественный прием, не только связанный с построением сюжета, но и с трактовкой характера или изображением сюжетной ситуации, приобретает подлинное художественное значение только тогда, когда служит определенной и целостной художественной концепции. Более четверти века спустя после постановки «Ревизора» Терентьевым использованный им прием родился снова. В двух постановках сухово-кобылинского «Дела» Н. П. Акимов использовал текст авторского {397} предисловия и комментированного перечня действующих лиц непосредственно в сценическом действии — персонажи вслух произносили слова, сказанные о них автором, и придавали им ту индивидуальную психологическую окраску, которая отличает живую импровизированную человеческую речь.

При этом слова, обращенные к читателям, постановщикам и исполнителям пьесы, обретали не только живую театральную силу, но и прямо связывались в восприятии зрителей с их последующим сценическим поведением. В известном смысле они досказывали зрителям то, что страстно желал сказать со сцены сам автор, и от этого прием переставал казаться приемом, а становился важным и необходимым элементом содержания. Режиссер не исправлял драматурга, не досказывал за него то, что тот и не собирался говорить. Согласившись с авторской мыслью, он стремился выразить ее как можно более полно.

Сложнее обстоит дело с поисками в сфере нового исполнительского стиля. И здесь успех чаще всего зависит от взаимодействия творческого мышления актера со стилем, господствующим в драматургии эпохи. Неразделимы романтическая драма и романтический актер, «натуральная школа» возникла одновременно в литературе и театре. В такой же степени неразделимы, и притом в самом широком смысле этого слова, Чехов и искусство современного актера. Несмотря на то что вокруг Чехова и Художественного театра, чеховской поэтики и «системы Станиславского» возникла огромная теоретическая, мемуарная и критическая литература, к вопросу этому есть смысл вернуться. При этом нужно иметь в виду, что когда называется имя художника, творчество которого особенно много дало литературе и искусству своего века, то делается это вовсе не в обход других художников, которые так же серьезно повлияли на литературный процесс. До Чехова русская литература дала миру таких гигантов, как Гоголь, Достоевский и Толстой, и без них, разумеется, был бы немыслим он сам. Вместе с Чеховым и после Чехова строителем новой русской литературы стал Горький, который, кстати говоря, так же, как и Чехов, всесторонне воздействовал на искусство театра последних революционных десятилетий и на всю историю советского театрального искусства.

Однако сейчас речь идет о другом. Именно Чехов оказался одним из самых последовательных воспреемников великих традиций аналитического реализма, и в немалой степени именно он предугадал те особые и сложные задачи, которые уже после него встали перед литературой, театром, перед всем искусством нашего века вплоть до наших дней. Не только в своей драматургии, но и в своей прозе — в этом смысле Чехов, разумеется, {398} неделим — он показал, в каком направлении будет в дальнейшем развиваться художественный анализ, какие конкретные формы примет проникновение искусства в заветные глубины человеческого общения, самых интимных, и, несмотря на это, подчиняющихся общим закономерностям общественного развития, связей человека с окружающим миром.

По-своему, очень по-чеховски охарактеризовал он однажды особое чувство, испытываемое автором по отношению к актерам, воплощающим созданные им характеры: «После того как актеры сыграли моего “Иванова”, все они представляются мне родственниками. Они так же близки мне, как те больные, которых я вылечил, или те дети, которых я когда-то учил». В затаенной и сокровенной общности, которая рождается совместным творчеством драматурга и актера, уже содержится, если вдуматься в чеховские слова, требование нового подхода к сценическому образу. Ответственность врача или учителя, если пользоваться чеховской терминологией, вознаграждается доверием больного или ученика. Без такого доверия она становится обузой, непосильным бременем и для тех, и для других. Чехов «лечил» и «учил» актеров своего времени (а вслед за ними и актеров будущих поколений) собственным знанием жизни своих современников. В результате применения этого знания, этого нового и самостоятельного восприятия жизни рождался новый и отвечающий чеховским требованиям исполнительский стиль.

Но то, что мы называем стилем исполнения, далеко не всегда может считаться им. Еще до того как сформировался стиль, с его сложными закономерностями и внутренними связями, отражающий в своих эстетических принципах мировоззрение и общественное сознание художников, возникает художественная манера, в которой всегда можно увидеть характерные приметы времени, образа жизни и господствующего вкуса и которая играет немаловажную роль в сближении художника со зрителями своего времени. «Манера, — говорил Гете, — схватывает явление своей легкой, одаренной природой, стиль же покоится на глубочайших твердынях познания, на сущности вещей». Отождествление манеры со стилем неизбежно приводит к упрощению процессов, происходящих в искусстве и к канонизации в нем явлений преходящих и более или менее случайных.

Манеру отождествляют со стилем чаще всего для того, чтобы во что бы то ни стало узаконить ее, наделить искусственными преимуществами и сделать полноправной выразительницей так называемого духа времени. С таким именно толкованием распространяющейся сейчас исполнительской манеры мы {399} встречаемся в современном театральном обиходе. Опыт показывает, что оно не ускоряет вызревание нового стиля, а замедляет его, не способствует проникновению нового в живое искусство, а мешает этому проникновению. Ибо в то время как манера рождается сегодняшней человеческой наблюдательностью, способностью художника приспособлять собственную индивидуальность к требованиям нового человеческого опыта, новый стиль вызревает в недрах старых художественных формаций — и в положительном и в отрицательном смысле, — разрушает и одновременно развивает их, не теряет связи с ними.

Во многих высказываниях Чехова подчеркивается и варьируется сложившееся у него представление о психологическом и эмоциональном языке современного человека. В рассказах, в письмах, в заметках, которые он делал для себя одного, Чехов настойчиво обращает внимание писателей и актеров на психологический быт окружающих его людей — «целой армии людей, просящихся наружу и ждущих команды». Он не устает выступать против фразы и позы, против всяческой эмоциональной и психологической прямолинейности в поведении людей в пьесах и рассказах, связанной с поверхностным и художественно-утилитарным подходом к ним. Человека заталкивают в драму или повесть с заранее определившейся целью и заставляют жить именно так, как этого требует задача, поставленная перед собой писателем. Если актеру и удается в какой-то мере оправдать, сделать естественным поведение такого человека на сцене, то и сама достигаемая им естественность все равно оказывается обедненной или обедняющей внутренний мир героя. Человек не перестает быть прямолинейным или духовно бедным от того, что прямолинейность и духовную бедность свою проявляет искренне и просто.

«Громадное большинство людей, — пишет Чехов в одном из писем, — нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где — на улицах и в домах — Вы видите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания надо выражать так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и руками, а тоном, взглядом, не жестикуляцией, а грацией». Психологическая *грация* была для него синонимом естественного и потому благородного эмоционального целомудрия, но не только целомудрия или сдержанности, а и полноты жизни, душевной тонкости и культуры. Душевная тонкость и культура нужны были Чехову не потому только, что он сам был душевно-изысканным человеком, а потому, что его мировоззрение, его жизненная позиция убеждали его в том, что человек по природе своей тонок и благороден, и что грубость, хамство, {400} примитивность чужды человеческой сущности. Предъявляя свои требования к литературе и театру, Чехов руководствовался не столько требованиями своего вкуса, сколько своими убеждениями гуманиста.

В рассказе «Враги» он пишет: «Вообще *фраза* (курсив мой. — *С. Ц*.), как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив или несчастлив; поэтому-то выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторонних, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной». Наблюдения этого рода очень часты у Чехова, и еще чаще они просвечивают в рисуемых им картинах жизни. Само собой разумеется, дело не в том, что они новы сами по себе и даже не в том, что они были новы во времена Чехова. Важно, что и в высказываниях и в творчестве писателя они переносятся из сферы его личных представлений о жизни в область художественного изображения и художественного воздействия. Важно не только засвидетельствовать какой именно психологической жизнью живет современный человек; надо еще добиться того, чтобы существенные особенности этой жизни нашли соответствующий эмоциональный отклик и понимание у окружающих.

Только в этом случае наблюдения художника приобретают подлинно новаторский характер и создают, в конце концов, почву для возникновения нового сценического языка и для очищения сцены от мнимых чувств и мнимых эмоций. По существу, именно это имел в виду К. С. Станиславский, когда говорил, что «актерская эмоция — совершенно самостоятельный физический акт, не зависящий от внутреннего чувства. Это своего рода сценическая истерия, это актерское кликушество», и когда подчеркивал, что «артист запоминает не самое душевное переживание, а его физическое воплощение». Вероятно, впрочем, и это физическое воплощение он запоминает нередко не таким, каким наблюдал его в жизни, а таким, каким его принято представлять себе в меру ограниченного и поверхностного человеческого воображения.

Станиславский был трижды нрав в этом, но, размышляя отдельно от него, Чехов пошел еще дальше. Он понял, что эмоциональное и психологическое подражательство коренится не только в актерской, но и вообще в человеческой природе. Ибо чем иным, как не эмоциональным подражательством, муляжированием чувств и переживаний, воспроизведением их внешней формы, занимаются упоминаемые им похоронные ораторы и вообще {401} люди, которые чисто внешне подчиняются нормам общественного быта и в результате этого подчинения перестают быть собой. Углубляясь во внутреннюю жизнь людей, Чехов искал путей их возврата к себе, к своим подлинным чувствам. То же самое следовало бы, вероятно, сказать и об актерах. Проникая во внутреннюю жизнь своих героев, они тоже возвращаются к себе.

Переворот, совершенный Чеховым и Станиславским в драматургии и в актерском искусстве, уже давно стал фактом хрестоматийным, но о том, что влияние этого переворота продолжает явственно ощущаться и в современной драме, и в современном актерском искусстве, мы задумываемся недостаточно. К Чехову и Станиславскому восходят именно те черты так называемого «нового актерского стиля», которые стали в наше время универсальной панацеей от актерской архаики и дурновкусицы. С открытиями Чехова и Станиславского связана и широко пропагандируемая и насаждаемая в современном театре «закрытость чувств», которая нередко оборачивается ничем не оправданным эмоциональным омертвлением актерской речи и пластики. Между тем, как это ни странно, многие существенные особенности современной актерской игры или того, что принято величать «современным сценическим стилем», иногда прямо противопоставляется учению Станиславского и его «системе». Для такого противопоставления нет, конечно, никаких причин.

Современный актерский стиль, даже в том неотстоявшемся его виде, в каком он предстает нам сегодня, явление отнюдь не однородное. Больше того — оно охватывает не только самые различные, но иногда и противоборствующие тенденции в актерском творчестве. Стремление охарактеризовать общие приметы того, что мы называем таким стилем, ни в малейшей степени не означает, что этот стиль становится или должен стать универсальным и что все актеры, желающие считаться современными, должны подчиняться его законам. Между истоками этого формирующегося стиля и представлениями, возникающими о нем сегодня, пролегла долгая и трудная дорога нашего исторического развития и направляемого им художественного поиска. Подлинный реализм, именно потому, что он реализм, никогда не превращался в неподвижную эстетическую догму, а неизменно обогащался новым человеческим опытом, исследовал этот опыт и опирался на него. Любые проявления эстетического догматизма были противопоказаны и «системе Станиславского». Ее целью и смыслом всегда была человечность, а требования человечности шире какой бы то ни было эстетической догмы.

{402} Но вернемся к Чехову. Жизненные наблюдения этого удивительного писателя, мимо которых не прошли, не могли пройти мимо крупнейшие художники нашего столетия, предопределили и предсказали язык современной драмы во многих наиболее существенных его особенностях. Вся система художественных доказательств, отказ от грубой и упрощенной иллюстративности в изображении внутреннего состояния человека, обращение к подтексту, к «жизни человеческого духа», связанные и с чеховской поэтикой, и с творческими открытиями Станиславского, ознаменовали начало нового этапа в истории актерского реализма. В движение пришли такие скрытые внутренние резервы актерской выразительности, которые до того использовались, и чаще всего инстинктивно, только отдельными, наиболее одаренными и чуткими мастерами сцены. Великий урок, данный русской литературой человечеству, урок бесстрашного и всеобъемлющего человековедения, благодаря Чехову был необычайно точно воспринят нашим театральным искусством. На сценических подмостках и в мышлении целых актерских поколений, а не только в сознании гениальных одиночек, утвердился на сценических подмостках аналитический подход к воплощаемой на сцене человеческой личности, к сложному и чудодейственному механизму ее существования.

Из стремления понять и объяснить этот механизм родилось обостренное внимание к косвенным, а не прямым и лежащим на поверхности проявлениям внутренней жизни человека. Речь идет о тех вспомогательных ориентирах, которые, коль скоро мы имеем в виду живого, действующего, связанного со всеми сторонами жизни человека, часто помогают нам лучше, нежели ориентиры прямые, понять направление развития человека, поступки не те только, которые уже были совершены, но и те, которые еще только могут быть совершены в будущем. В каждую минуту своего существования человек не живет одним только единственным побуждением, хотя главные из его побуждений требуют сосредоточения и концентрации внутренних сил. К владеющему им главному побуждению непременно присоединяется множество других, сознательных или инстинктивных, возникших внутри его или внушенных ему обстоятельствами.

Как раз это имел в виду Станиславский, когда призывал актеров искать доброе начало в дурном человеке и злое — в хорошем. Речь идет не о двойственности и противоречивости, не о каком-то обязательном нравственном разладе, а о множественности внутреннего человеческого существования, одновременности происходящих в нем внутренних процессов, благодаря которым человек вовсе не перестает быть цельным человеком. {403} Если бы мы сейчас обратились к героям драматических произведений Чехова, то сразу же заметили бы эту особенность их сценического бытия. Вершинин, охваченный нежностью и печалью в сцене прощания с Машей, растерянно повторяет: «Мне уже… пора… опоздал». Для того, чтобы верно передать его состояние, в одинаковой степени важно и то, что он теряет в эту минуту огромную и, быть может, единственную в своей жизни любовь, и то, что он торопится уйти. Астров показывает Елене Андреевне карту уезда, где год за годом истребляются леса, объясняет краски, которыми обозначены на карте «разные выселки, хуторочки, раскольничьи скиты, водяные мельницы», а сам не перестает восхищаться Еленой Андреевной и искать ее ответного взгляда. При этом он не разрывается на части, и радость от того, что перед ним Елена Андреевна, и радость от того, что перед ним карта, им самим вычерченная, результат его собственного увлеченного труда, — в сущности одна и та же радость.

Широкое распространение получило в современном театральном обиходе понятие актерского «контрапункта». Самый термин этот в немалой степени условен и не может применяться с такой точностью, с какой он применяется в музыке, где под ним понимается многозвучие или одновременное звучание темы и мелодии. Актерский контрапункт предполагает одновременное воссоздание актером разных граней внутренней жизни героя в данный конкретный ее момент. В трактовке ряда крупных зарубежных актеров театра и кино, таких, например, как покойный Збигнев Цибульский, под контрапунктом в игре актера следует понимать обращение актера в процессе его жизни в образе не к одному, а одновременно к нескольким объяснениям совершаемого поступка.

Человек принимает важное для него решение, сообразуясь при этом не только с прямыми мотивами, побуждающими его принять это решение, но и с мотивами косвенными, никакого отношения к этому решению не имеющими. Он продолжает при этом жить и подвергаться воздействию самых различных обстоятельств и фактов, и актер не имеет права забывать об этом. Вплоть до той самой минуты, когда решение уже объявлено, оно не может считаться окончательным. Поступок всегда многосложен и во время его совершения главное и второстепенное могут неожиданно поменяться местами, подменить друг друга, и противоборство это может приобрести и драматический и комедийный смысл. Городничий благословляет на супружество дочь и Хлестакова, но в голове у него не брак Марьи Антоновны, а неожиданно явившаяся возможность вылезти сухим из {404} воды — «а я не виноват». Свое объяснение с матерью Гамлет ведет, все время оглядываясь на завесу, за которой ему мерещится отчим. Ситуации эти предуказаны авторами, и актерам остается удостоверить их своей игрой. Но в бесчисленном множестве случаев они скрыты внутри пьес и актерам нужно угадать их, вызвать в собственном воображении.

Мысль о том, что проявление чувства еще нельзя считать за само чувство и что слово далеко не всегда вмещает в себя всю сложность совершающейся жизни, привела Чехова ко многим поразительным открытиям в области человековедения — к Тузенбаху и Войницкому, к «попрыгунье», беспечно надругавшейся над большой и светлой человеческой личностью, к «душечке», уподобившей свою супружескую любовь своеобразному искусству психологической трансформации и спародировавшей в своей жизни, окарикатурившей женскую потребность жить интересами мужа. Открытия эти не были только частными психологическими открытиями. Они по-своему отразили процесс усложнения социальной, классовой дифференциации общества и соответственно с этим форм общественного существования человека. Социальные противоречия (и притом не только те, которые были связаны с классовым антагонизмом, но и те, которые возникали внутри отдельных классовых прослоек) все глубже проникали в мир индивидуальных человеческих чувств, оказывали все большее воздействие на человеческую психологию.

В литературе и театре все эти явления получили крайне различное отражение. С одной стороны, они подняли на новую ступень реалистический поиск в искусстве, но с другой, были подхвачены модернизмом, противопоставившим развитие личности развитию общества и разъединившим два эти процесса. С этими явлениями точно так же связано усовершенствование методов реалистического исследования действительности, но с ними связан и уход от такого исследования в область домыслов и измышлений. Одни и те же наблюдения приводили в противоборствующих идейных лагерях к совершенно противоположным выводам.

Исследуя новые формы человеческого общения или наблюдая все большую «закрытость» эмоциональной жизни людей, реалистическое искусство подготавливает рождение нового актера, улавливающего в новых формах этой эмоциональной жизни стремление к конечному сближению между людьми и их взаимопониманию. В реалистическом искусстве отказ от открытой эмоциональности, от «игры чувств» призван, иными словами, помочь приближению к художественной истине. В практике же {405} модернистского театра и модернистской драматургии он логически приводит к отрицанию возможности воплощения актерскими средствами всей правды характеров. Реалистический театр ищет путей к активному интеллектуальному взаимодействию актера и зрителя, в то время как модернистское искусство вообще отказывается от такого взаимодействия.

В споре современного реализма с современным модернизмом решается вопрос о том, какие именно человеческие побуждения, стимулы и закономерности управляют поведением людей, всем их духовным существованием, их связями с окружающим миром. Современные западные драматурги от Олби до Осборна скрупулезно разрабатывают мысль о всеобщей и непоправимой разобщенности, о врожденном, так сказать, одиночестве человеческой личности, обращаются к подтексту и умолчанию как к свидетельствам непреодолимого конфликта между внутренней — скрытой и внешней — видимой жизнью человека. Непостижимая логика мечущегося, пароксического и задыхающегося в духовной пустоте человеческого сознания представляет для них неизмеримо больший интерес, чем логика естественных и целеустремленных человеческих поступков. В сценическом действии устраняется зависимость между поступком и его причиной, между желанием и его исполнением, между вопросом и ответом на него. Создается ощущение безнадежной нравственной глухоты, совсем как в том анекдотическом диалоге ничего не слышащих людей: «Ты идешь рыбу удить?» — «Нет, я иду рыбу удить». — «А… А я думал, что ты идешь рыбу удить». Мысль, к которой особенно часто обращаются «абсурдисты», могла бы быть сведена к жестокой и трагической формуле Ганса Фаллады — «каждый умирает в одиночку» или не менее трагической ремарке из пьесы Ионеско «Стулья» — «каждый выбрасывается в свое окно».

Человек живет, с их точки зрения, в бездонном вакууме, и окружающая его среда не оказывает на него никакого воздействия. Он не становится крайним солипсистом, а рождается им и в этом смысле предъявляет себя зрителям в уже готовом, раз и навсегда сложившемся виде. Поэтому нельзя от него требовать, чтобы он претерпевал в процессе своего пребывания на сцене сколько-нибудь важные изменения. Место, занимаемое таким человеком в современном мире, предопределяет форму его сценического воплощения и стиль актерской игры. Актер тоже становится внутренне неподвижным, и его игра так же отличается от действенного реалистического исполнения, как фотоаппарат устаревшей конструкции отличается от современной кинокамеры. Старинному фотоаппарату требуется {406} позирование, тогда как современной кинокамере подвластно движение.

Актерское искусство со всем его конкретным многообразием, со всеми его универсальными технологическими законами развивается в русле главных идейно-философских проблем своего времени и формируется под непосредственным воздействием этих проблем. Так определяются формы сценического существования актера, строй его речи, его творческое мышление и его пластика. Потребность выяснения «перспективы роли» становится тем сильнее, чем глубже проникает актер в живые и конкретные черты воплощаемого им характера. Ведь развиваются, становятся иными в процессе сценического действия не только весь характер в целом, но и каждая из его граней и, следовательно, каждое из его проявлений. Внешняя техника актера, его пластический аппарат не только подчиняются внутренним задачам, которые им решаются, но и сами, собственными силами, решают их. Это означает, что было бы совершенно неправильно думать, будто актерская пластика, игра человеческого тела, жест, походка — лишены содержания и возникают за его пределами. Актер, если можно так выразиться, неделим и не только подчиняет свое тело разуму и чувству, но и подчиняется своему телу, доверяясь его способности жить гармонической и естественной жизнью.

Говоря о «перспективе роли» и «перспективе артиста», Станиславский подчеркивал, что между двумя этими «перспективами» существует, с его точки зрения, принципиальное различие: «действующее лицо пьесы ничего не знает о перспективе, о своем будущем, тогда как сам артист все время должен думать о нем, то есть иметь в виду перспективу». Разъясняя свою мысль, создатель «системы» ссылался на «Гамлета», на «одну из самых сложных ролей по душевным краскам». «Перспектива» этой роли требуется артисту, по его словам, для того, чтобы не смешать все гамлетовские переживания «в одну кучу» и для того, чтобы добиться «стройной структуры», «гармонической линии» в развитии образа.

Станиславскому виделся прежде всего вспомогательный смысл «перспективы роли», но практически она, как и следовало ожидать, оказалась в центре актерского творческого процесса. «Перспектива артиста», его умение сознательно и всесторонне распорядиться возможностями роли (с учетом не только того, что *происходит* с персонажем, но и того, что *произойдет* с ним) в любом случае ведет к идейной активизации актера, дает возможность приближаться к кульминационным моментам роли во всеоружии собственного понимания этих моментов и собственного {407} отношения к ним. Так возникает предпосылка для возникновения в процессе творческого перевоплощения естественного и спонтанного «эффекта отчуждения», значение которого тем более велико, что он вовсе не придуман Брехтом, а в такой же степени извлечен Брехтом из мирового актерского опыта, как и все важнейшие принципы «системы».

Ведь предлагаемые Брехтом «выходы из образа» или «частичные выходы из образа» и вступления актера в прямой интеллектуальный контакт со зрительным залом, оказываются чаще всего новыми по форме, но старыми по своей сущности драматическими кульминациями, завершающими на разных этапах роли процесс проникновения актера в смысл развивающихся в действии конфликтов и ситуаций. Проживая какой-то отрезок жизни своего героя, актер приходит к наиболее отчетливому пониманию всего того., что произошло с героем, и именно в этот момент у него возникает потребность в подведении своеобразной черты, необходимость временного «отчуждения» от роли. По Брехту, как об этом уже говорилось, самый «эффект отчуждения» ни в какой степени не нарушает целостность сценического бытия актера, а усиливает определяющее эту целостность взаимодействие логики сценической жизни воплощающего этот образ актера. Динамику такого взаимодействия имел в виду Станиславский, когда говорил о «перспективе артиста», динамику и наиболее активную и открытую его форму утверждал Брехт, выдвигая свой «эффект отчуждения».

Вопрос о связи одного теоретического (или даже практически-творческого) понятия с другим имеет, конечно, не только умозрительное и концепционное значение. От его верного решения зависят в немалой степени судьба современного актера и место, занимаемое им в исканиях современных драматургов и режиссеров. Английский актер и теоретик театра Майкл Редгрейв вспоминал в своей книге «Лицо или маска», как еще двадцать лет назад Рут Гордон, знаменитая американская актриса, «поразила весь Лондон своей игрой в спектакле “Олд Вик” “Деревенская жена”; она полностью владела образом своей героини и в то же время настолько была вне его, как если бы сидела в партере». Редгрейв вовсе не хотел сказать, что Рут Гордон прибегала к «эффекту отчуждения». Мы не могли бы заподозрить в этом и многих других великих мастеров сцены, которые, подобно Давыдову или Комиссаржевской, Тарханову или Массалитиновой, всегда оставались личностями на сцене и лукавая усмешка, или горечь, или осуждение которых всегда вырывались из воплощаемых ими образов и вызывали жгучую зрительскую потребность непосредственного общения с ними.

{408} Талантливый актер «Современника» Евгений Евстигнеев признался однажды в коротком журнальном интервью, что в каждой порученной ему роли он ищет скрытый в ней психологический «парадокс». Скорее всего, он имеет в виду то, что правильнее было бы назвать «психологическим сюжетом» или «драматургией характера», которые не сочиняются авторами, а непроизвольно возникают внутри живущих и живых человеческих существ. Ведь природа не создает людей по заранее разработанному плану, и различные их данные, наклонности и устремления не живут в них неподвижно, а приспосабливаются друг к другу, сталкиваются и борются друг с другом, стараясь занять главенствующее в характерах положение. В особенностях этой внутренней динамики, должно быть, и следует искать истоки человеческой неповторимости и возникающих в человеческих душах «парадоксов».

Когда-то, не так, сравнительно, давно, считалось, что условность в театре находится в неограниченной власти режиссера, тогда как актеру подвластна только правда жизни. Современный реализм внес в это «распределение обязанностей» существенные коррективы. Современная актерская правда не боится быть условной, а сами условности оказываются особенно уместными, когда удостоверяются «жизнью человеческого духа». Вспомним, например, удивительную Толгонай из спектакля Театра им. Станиславского «Материнское поле». Условная поэзия этого спектакля не просто обрамляет жгучую и трагическую правду образа, созданного Л. Добржанской, — таким обрамлением сценическая условность нередко выступала и раньше. Но в данном случае она проникает в характер внутренней жизни актрисы, подчиняет себе логику ее чувств, размышлений и воспоминаний, подчиняет своим законам ее внутренний мир. Актриса живет по законам театральной условности, но живет вместе с тем так наполненно, так напряженно и так подлинно, что сама условность становится в воплощаемом ею образе мощным катализатором правды.

Лев Свердлин рассказывает в своем «Разговоре с товарищем по искусству», как покойный Н. П. Охлопков, один из самых «условных» режиссеров советского театра, настойчиво добивался от актеров индивидуального отклика на свои экспликационные предложения — условные замыслы требовали конкретного психологического оправдания. Автоматическое согласие актеров его не устраивало, несмотря на то, что его режиссерские указания были сами по себе достаточно деспотичны и менее всего рассчитаны на самостоятельное актерское творчество. Сегодня уже немыслимо театральное новаторство, которое вообще {409} игнорировало бы внутренний мир людей и не основывалось бы на глубоком понимании этого внутреннего мира. Полемизируя с драматургом П. Клоделем, утверждавшим высокомерно, что людей влечет к театру их невежество, замечательный французский актер Жувэ говорил, что ими «*руководит потребность гораздо более благородная. Человек отправляется на поиски*».

Наша режиссура и наше актерское искусство идут и должны идти на трудные и долгие поиски для того, чтобы разведывать живые и творческие характеры, характеры потенциальных героев («каждый человек в народе, — сказал как-то Станиславский Михаилу Булгакову, — для нас герой в потенции») — созидателей, готовых, несмотря ни на какие трудности, идти вперед и совершенствовать жизнь на земле. Для решения этой высокой задачи режиссеры и актеры содружествуют на сцене, ищут и сближения друг с другом и сближения со зрителями, народом. Среди многих других открытий, сделанных Станиславским, одно из самых важных состоит в том, что внутренняя правда жизни — это самая плодородная почва, на которой растет, расцветает и будет расцветать подлинно современная внешняя выразительность.

Любопытно, что это подтверждается не только опытом драматического театра. Мастера современной эстрады и цирковой арены, певцы и клоуны, конферансье и жонглеры стремятся обогатить свои выступления психологической достоверностью, в атмосфере которой оживают и обновляются эксцентрика и буффонада, неожиданная клоунская реприза и акробатический трюк. Характерная фигура нашего советского цирка — Олег Попов, клоун, работающий в образе задумчивого и деятельного, насмешливого и находчивого, увлеченного, ершистого и доброго современного паренька. Несколько лет назад зрители европейской эстрады радостно встречали знаменитого жонглера, представавшего им в обличье неисправимого и несколько необычного неудачника. Жонглер этот давно уже достиг в своей нелегкой профессии незаурядного мастерства, но всем своим поведением на эстраде доказывал, что даже собственное мастерство причиняет ему нестерпимые мучения. Предметы, от которых он мечтает избавиться — шляпа, зонтик, сумка, перчатки и которые упорно старается забросить как можно дальше от себя, упрямо и с очевидным недоброжелательством возвращаются ему в руки. Он ожесточенно кидает их, а они снова оказываются у него на ладони, снова кидает, и опять напрасно.

Он растерянно молчит, не жалуется, смиренно сносит обрушившуюся на него странную беду и только украдкой оглядывается, {410} в поисках спасения, по сторонам. И от того, что он нисколько не наигрывает, не прибегает к испытанным безотказным комическим эффектам, этот современный Бестер Китон вызывает неподдельное сочувствие зрительного зала. Его выдающееся мастерство служит, как в иных цирковых номерах, доказательством «от противного». Выбегает на арену клоун, спотыкается, падает, повисает на опущенной трапеции, срывается, и цирковой амфитеатр сотрясается от смеха многих сотен людей — откуда только берутся такие неловкие чудаки? Но ведь зрители не обязаны знать, что артист приносит внешний эффект мастерства в жертву создаваемому им образу.

Отказ от так называемых внешних эффектов, от прямой эксплуатации вечной и поистине загадочной человеческой способности удивляться можно считать одной из наиболее общих черт нашего сегодняшнего театрального искусства. На первый план выдвигаются не результаты, а причины, не сама по себе форма человеческого поведения, а скрывающаяся за ней сущность человеческих стремлений, зависимостей и связей. Сущность — любимое вахтанговское слово стало путеводным в творчестве самых разных режиссеров и актеров. И тех, которые убежденно и последовательно, хоть и не всегда достаточно плодотворно, развивают великий опыт Станиславского, и тех, которые по наивной своей самонадеянности считают, что в силах обойтись без этого опыта.

В поисках сущности драматических конфликтов режиссеры обращаются к логическому, структурному, действенному анализу. Актеры ищут внутренний сюжет или, как выразился Евстигнеев, психологический парадокс воплощаемых ими характеров. В результате этого поиска и анализа характеры как раз и обретают новое и часто неожиданное сценическое бытие. Никаким другим путем бытие это не могло быть ни открыто, ни найдено. Его немыслимо было бы придумать, или изобрести, или сконструировать умозрительным путем. Его можно было только найти внутри характера, в его природе, все в той же сущности.

«Нужно, — говорил Вахтангов, — наполниться энергичным желанием “выявлять”, иначе говоря, творить». «Выявлять» — очень характерное и точное слово. С тех пор как оно было названо Вахтанговым прошло почти полвека, выявление стало одним из наиболее распространенных творческих принципов нашего искусства. Именно выявление сущности драматических характеров, конфликтов, поступков, действий объединяет в современном театральном искусстве искания режиссуры и актеров.

{411} Были в истории современного театра времена, и притом времена не столь далекие, когда актер переставал быть субъектом поиска и становился по преимуществу его объектом. В определении характера этого поиска, его направления и содержания актер, в сущности говоря, не участвовал. Сейчас в этом смысле положение в большинстве театров решительно изменилось и, разумеется, вовсе не благодаря чьей-либо доброй воле. Изменилось потому, что в наши дни художественным поиском решаются новые задачи. Задачи эти по самой сути своей не могут быть решены без участия актера, без его индивидуальной заинтересованности в их решении и ответственности за это решение.

Выявление, то самое, которое имел в виду Вахтангов, может и должно рассматриваться сегодня как непременная предпосылка открытия. Новаторский смысл таких спектаклей, как «Дело», поставленное Н. П. Акимовым в Театре комедии, как «Обыкновенная история» в театре «Современник» или «Мещане» в Большом драматическом театре им. М. Горького, не укладывается в отвлеченно формулируемую режиссерскую концепцию или, тем более, в перечень найденных и примененных режиссерами этих спектаклей приемов. Он таится в таких актерских открытиях, как исполнение П. Панковым роли Варравина, или М. Державиным роли Адуева-младшего, или Э. Поповой и Е. Лебедевым ролей Татьяны и Бессеменова.

Никто не принес в эти и многие другие спектакли, вошедшие в золотой фонд нашего театрального искусства, заранее изготовленную или заранее облюбованную новизну. Ее разгадала в актерах режиссура, ее вычитали в пьесах, ее обнаружили в недрах классических созданий режиссеры и актеры, сумевшие вместе и в полном внутреннем единомыслии отдаться во власть этих созданий. Снова обращаясь к поразительным вахтанговским идеям, в которых такое зрелое понимание получило учение Станиславского и с такой силой был предугадан завтрашний день нашего театра, хочется вспомнить еще об одной из них.

Вахтангов не уставал напоминать своим ученикам о том, что актер должен сделать «сущность пьесы сущностью для себя». Весь необъятный мир образов драматической литературы будет казаться актеру пустыней до тех пор, пока он не примет на свои плечи его тяготы, пока не заживет в нем сам, пока не испытает счастливое и тревожное чувство личной ответственности за него. На заре нашего театрального века органическая жизнь в образе считалась привилегией актера так называемой «психологической школы» и признавалась совершенно необязательной {412} за пределами этой школы. Так называемая *внутренняя правда* оказывалась важным условием изображения людей только в сфере их интимных психологических связей, там, где равное тексту значение приобретал подтекст и слово непроизнесенное уравнивалось в своем значении со словом сказанным вслух.

Но в наши дни естественность, органичность, достоверность распространили свою власть далеко за пределы камерного психологического театра. Правда в искусстве оказалась гораздо более многоликой, чем думали наши отцы и деды, и напрасно стали бы мы считать ее привилегией какого-либо жанра или вида искусства. Она как две капли воды сходна со своим временем, так же, как наше время, требовательна, так, как оно, энергична, так же властно стремится в завтрашний день.

1962 – 1968

1. Речь идет не о театре, который в наше время именуется Театром им. Ленсовета. [↑](#footnote-ref-2)
2. Здесь и всюду цитируется перевод А. Радловой. В этом переводе трагедия поставлена Театром им. Ленсовета. [↑](#footnote-ref-3)
3. Спектакль в Театре им. Пушкина назывался «Добрый человек из Сычуани». [↑](#footnote-ref-4)