**Премьеры Товстоногова** / Сост., пояснит. текст Е. И. Горфункель. М.: Артист. Режиссер. Театр; Профессиональный фонд «Русский театр», 1994. 367 с.

**Предисловие** 3 [Читать](#_Toc398584659)

**Страницы героической борьбы** 5 [Читать](#_Toc398584660)

*О. Зив*. Где-то в Сибири 8 [Читать](#_Toc398584661)

*В. Щербина*. Страницы вдохновляющей борьбы 13 [Читать](#_Toc398584662)

*Н. Лордкипанидзе*. Творческий почерк режиссера. О последних работах Г. Товстоногова 16 [Читать](#_Toc398584663)

*А. Кочетов*. Бессодержательный спектакль 27 [Читать](#_Toc398584664)

*Д. Золотницкий*. Свершение мечты 30 [Читать](#_Toc398584665)

*Б. Емельянов*. Совершенствовать мастерство 34 [Читать](#_Toc398584666)

*В. Саппак*. Много спросится… 37 [Читать](#_Toc398584667)

*Г. Капралов*. Настина дорога 43 [Читать](#_Toc398584668)

*Л. Варустин*. «Униженные и оскорбленные» 46 [Читать](#_Toc398584669)

*И. Шнейдерман*. В увеличительном зеркале сатиры 49 [Читать](#_Toc398584670)

*П. Громов*. История подлинная и мнимая 54 [Читать](#_Toc398584671)

*О. Берггольц*. Выступление на обсуждении спектакля «Оптимистическая трагедия» 69 [Читать](#_Toc398584672)

**Полдень Большого Драматического** 75 [Читать](#_Toc398584673)

*М. Строева*. Лучше умереть стоя… 77 [Читать](#_Toc398584674)

*Н. Берковский*. «Идиот», поставленный Г. Товстоноговым 84 [Читать](#_Toc398584675)

*Б. Бялик*. Вечно живые образы 100 [Читать](#_Toc398584676)

*Б. Зингерман*. «Варвары» 103 [Читать](#_Toc398584677)

*И. Юзовский*. Выступление перед труппой БДТ 106 [Читать](#_Toc398584678)

*С. Кара*. Шестой вечер 117 [Читать](#_Toc398584679)

*А. Эфрос*. Из книги «Репетиция — любовь моя» 120 [Читать](#_Toc398584680)

*В. Гаевский*. Из книги «Флейта Гамлета» 121 [Читать](#_Toc398584681)

*С. Цимбал*. Трудная зрелость Константина Часовникова 124 [Читать](#_Toc398584682)

*С. Владимиров*. Победа человека, победа таланта… 129 [Читать](#_Toc398584683)

*Е. Калмановский*. Возвращение Чацкого 134 [Читать](#_Toc398584684)

*К. Петров*. Почему я не узнал Чацкого Письмо в редакцию 138 [Читать](#_Toc398584685)

*Ян Березницкий*. Люди, а не боги 140 [Читать](#_Toc398584686)

*Н. Лордкипанидзе*. Что увидел театр 142 [Читать](#_Toc398584687)

*Д. Золотницкий*. Поднятые целиной 147 [Читать](#_Toc398584688)

*К. Рудницкий*. Возвращение Чехова 155 [Читать](#_Toc398584689)

*Т. Шах-Азизова*. «Три сестры» 168 [Читать](#_Toc398584690)

Из стенограммы обсуждения спектакля «Римская комедия» 171 [Читать](#_Toc398584691)

*Д. Золотницкий*. О двух Смоктуновских 178 [Читать](#_Toc398584692)

*И. Соловьева, В. Шитова*. Вселенная одного дома 184 [Читать](#_Toc398584693)

*К. Рудницкий*. Из книги «Спектакли разных лет» 192 [Читать](#_Toc398584694)

*А. Альтшуллер*. Спор на все времена 193 [Читать](#_Toc398584695)

«Мещане». 20 мая 1991 года 195 [Читать](#_Toc398584696)

**Правду! И еще кроме правды**… 197 [Читать](#_Toc398584697)

*В. Михайлов*. Правда побеждает! 198 [Читать](#_Toc398584698)

*Д. Урнов*. Шекспир — классик и современник 203 [Читать](#_Toc398584699)

*А. Свободин*. В старой петроградской квартире 210 [Читать](#_Toc398584700)

*А. Смелянский*. Из книги «Наши собеседники» 225 [Читать](#_Toc398584701)

*Ю. Зубков*. Высота критериев 230 [Читать](#_Toc398584702)

*Ю. Рыбаков*. Ритм водевиля 236 [Читать](#_Toc398584703)

*С. Макашин*. Балалайкин и другие 240 [Читать](#_Toc398584704)

*М. Седых*. Удивительный день 246 [Читать](#_Toc398584705)

*Д. Гранин*. Женька и Евгений Тулуповы 252 [Читать](#_Toc398584706)

*М. Ильичева*. Так ли было в далекой деревушке? 255 [Читать](#_Toc398584707)

*Н. Зайцев*. Средствами театра 264 [Читать](#_Toc398584708)

*Е. Стишова*. История мятежной души 272 [Читать](#_Toc398584709)

*К. Рудницкий*. Истина страстей 277 [Читать](#_Toc398584710)

**Четвертое возвращение** 282 [Читать](#_Toc398584711)

*И. Соловьева*. Поездка в Дингли Делл в прекрасном обществе 282 [Читать](#_Toc398584712)

*Б. Бурсов*. Праздник комедии 291 [Читать](#_Toc398584713)

*И. Соловьева*. Карьера Егора Дмитрича, которой не могло не быть 295 [Читать](#_Toc398584714)

*М. Швыдкой*. «Правды ищу» 305 [Читать](#_Toc398584715)

*Р. Беньяш*. Неявная новизна 312 [Читать](#_Toc398584716)

*В. Гаевский*. Петербургский Кандид 321 [Читать](#_Toc398584717)

*И. Павлова*. Блондинка на бегу … или в полете? 331 [Читать](#_Toc398584718)

*А. Свободин*. Обыкновенное актерское чудо! 335 [Читать](#_Toc398584719)

*Т. Москвина*. Ждем открытий 341 [Читать](#_Toc398584720)

*Б. Тулинцев*. Сатин и другие 347 [Читать](#_Toc398584721)

**Послесловие** 354 [Читать](#_Toc398584722)

**Список сокращений названий газет и журналов** 356 [Читать](#_Toc398584723)

**Спектакли и фильмы Г. А. Товстоногова** 357 [Читать](#_Toc398584724)

# **{****3}** Предисловие

Этот сборник задуман при жизни Товстоногова, который ждал выхода книги с нетерпением, как будто хотел «перечитать» или «пересмотреть» все, что было им сделано за полвека.

От первых постановок в Тбилиси до последней премьеры в Ленинграде в 1987 году Товстоногов твердо держался одного: театр делается для зрителей и зрителями — в том смысле, что современность определяет все, и театр, как никакое другое искусство, должен, обязан ее понимать. Неоднократно в статьях и интервью он ссылался на время, которое выбирает пьесу. «Объективно замысел спектакля уже существует в зрительном зале», — считал он, зал меняет сцену и манеру, торопит или тормозит воображение. Так что время его творческой жизни это также время его зрителей, время его странны, наше время. В книге оно поделено на четыре части, четыре эпохи Георгия Товстоногова. Первая — от начала работы в театре до БДТ, три другие приходятся на славные годы Большого драматического.

Статьи, вошедшие в сборник, далеко не все, что написано и сказано об этом режиссере, и не только самое лучшее. Отбирались и превосходные сами по себе материалы, и наиболее характерные или выразительные, и самые злые, иногда явно не справедливые, а иногда просто опасные для относительного благополучия художника в этой стране. Весь спектр газетно-журнальных рецензий: отчеты театрально-партийного контролера, злонамеренные доносы, академические анализы, фантастические литературные пируэты, блестящие эссе, анатомически тщательные и бесстрастные разборы — ничто не миновало театр Товстоногова. Критика, сопровождавшая Товстоногова, росла и боролась вместе с ним. Ему повезло — спектакли его останутся описанными и оспоренными, обсужденными в сотнях рецензий. Справедливо помнить, что уровень их задавали режиссер и его спектакли. Об этом написал в некрологе Товстоногова один из его верных спутников-критиков: «Он делал наши статьи талантливее».

Рецензии публикуются так, как они были напечатаны в свое время в газетах и журналах, за исключением тех случаев, когда речь идет кроме товстоноговского еще об одном или нескольких спектаклях. Если это ничего не прибавляло к общей картине творчества режиссера, статья сокращалась. Также фрагментарно воспроизводятся некоторые стенограммы обсуждений, предоставленные театроведческим кабинетом ЛО СТД.

На источник, из которого взята одна из многочисленных цитат комментариев, ссылка дается тут же, сразу после цитаты, в скобках, а {4} чтобы не загромождать текст часто повторяющимися названиями газет и журналов, их сократили до аббревиатур, которые расшифрованы в конце книги.

Приношу благодарность за помощь в работе Большому драматическому театру, Д. М. Шварц, Д. И. Золотницкому, В. М. Каплану, И. Н. Шимбаревич, Р. Б. Белобородову, Т. С. Толстиковой, Е. Э. Бернатас.

*Е. Горфункель*

# **{****5}** Страницы героической борьбы

Режиссер — профессия зрелых и опытных в жизни людей. Таково общее представление о ней, подтверждаемое очень многими биографиями. Товстоногов всегда производил впечатление Учителя, Мастера, Профессора и всегда по сравнению со своими актерами выглядел более мудрым, даже важным. В то же время он режиссер из самых ранних: Товстоногов — это необычно скорый профессионализм. Студентом первых курсов ГИТИСа (1933 – 1939) он ставит в Тбилисском тюзе «Женитьбу», «Музыкантскую команду» и другие спектакли. Когда его исключают из ГИТИСа («сын врага народа»), он использует свободное время (год, пока не восстановили в институте после имевшей силу указа реплики Сталина, что «сын за отца не отвечает») для профессиональной работы. С 1939‑го — года основания Тбилисского театрального института — он преподает в нем и делает учебные спектакли со студенческой молодежью («Много шума из ничего», «Мещане» и другие). Кроме тюза тбилисская школа Товстоногова — Русский драматический театр имени А. С. Грибоедова. Здесь в 1938 году он выпускает дипломный спектакль «Дети Ванюшина». До отъезда из Тбилиси (1946) он автор уже нескольких десятков спектаклей.

Так же рано появляются отклики на премьеры Товстоногова. В тридцатые — сороковые годы газета «Заря Востока» печатает рецензии на «Музыкантскую команду», «Великого еретика», «Детей Ванюшина», «Кремлевские куранты», «Школу злословия», «Лисички». Правда, о режиссуре в них почти не говорится. Рецензент обычно следует газетной схеме: после разбора и оценки пьесы — основная часть, односложные характеристики актеров в ролях, и в заключение — одна-две фразы о постановщике. Поэтому читаем только: «Молодой режиссер Товстоногов сделал спектакль в реалистическом плане, в плане тонкого анализа взаимоотношений науки и церкви. Ему удалось убедительно вскрыть эти взаимоотношения, показав их через призму личной жизненной драмы Галилея и его семьи» (Б. Шумский, 1937, 29 апр.). Или: «Он стал на правильный путь большого художественного обобщения. Он обнажил идею пьесы, верно раскрыл характеры и создал спектакль яркий и стройный, наполненный живым, стремительным ритмом» (П. Аркадьев, 1939, 10 марта); «Пьеса правильно понята театром» (Н. Новицкий, 1940, 7 ноября).

Тбилисские годы ценны прежде всего тем, что отзывались потом в товстоноговских спектаклях до последних лет. В них был свой неповторимый, «эпохальный» колорит. «Музыкантская команда» посвящена женщинам и детям героической Испании (на фоне мадридских дневников в газетах, репортажей с места событий и подобных же посвящений других театров); постановка «Школы злословия» в 1942 году получает, как говорилось, «добро» еще и потому, {6} что Англия — наша военная союзница, о чем, к слову, упоминается в рецензии; «Кремлевские куранты» приурочены к Октябрьским праздникам 1940 года. Таким датам верность сохраняется вплоть до 1987‑го, до семидесятилетия Октябрьской революции.

Вообще, Тбилиси повлиял на него двояко: с одной стороны, театральной культурой высокочтимого К. Марджанишвили и театра его имени, творчеством С. Ахметели в Театре имени Ш. Руставели. Некоторые названия тбилисской афиши той поры, вплоть до «Мачехи Саманишвили», следуют за Товстоноговым очень долго. Другой «аромат» Тбилиси — личное участие товарища Берии в театральной жизни и составлении репертуара; он «мобилизует» драматургов на создание пьес типа «Из искры» Ш. Дадиани или «Родина» Г. Мдивани; из тех же впечатлений — постановления ЦК КП (б) Грузии о работе грузинского Театра юного зрителя, о снятии С. Ахметели с должности директора и художественного руководителя в 1935 году, разоблачение «Киршона и Ко», которые намеренно (!) не переводили грузинские пьесы на русский язык и оказывались, таким образом, вредителями. Исторические пьесы исправлялись по брошюре Л. П. Берии «К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье», и все исполнители ролей Сталина и Ленина рассказывали в печати о том, какую большую помощь оказала им в работе эта брошюра.

В таком малоестественном соединении поднадзорной культуры с традициями национального театра — плюс обильные московские впечатления в студенческие годы — формировался режиссер Товстоногов. Драма раздвоения на гражданина, верного государству, его грозному фасаду, и на художника, никому не подчиненного, начиналась в Тбилиси. Здесь же устанавливается режиссерский почерк. Как не узнать будущего классика, сторонника гармоничного, уравновешенного искусства в такой характеристике: «Спектаклю вообще придано ровное и спокойное течение, без всяких нажимов на публицистику и без особых отступлений от авторского замысла. Этим самым постановщик спектакля Г. Товстоногов добился гораздо большего, чем если бы стал искать каких-то новых, острых проблем в пьесе; картина и без того получилась достаточно яркая, обнаженно-реалистическая, беспощадная по силе изображения темного царства “лисичек”» (М. Новицкий, «ЗВ», 1945, 20 ноября)? Так же как узнается слабость раннего Товстоногова к слишком ярким краскам, нажиму и перегибам в сцене разоблачения предателя в «Ленушке» Л. Леонова (1943): «На срезанном наклонном станке танцор бешено отбивал русскую плясовую… В разгар пляски, захваченный ее повелительным ритмом, в круг вступал Дрекин. Срывая шапку, чтобы заслонить свет, он невольно показывал ее дно, и тогда перед всем залом освещалась беспощадно сконцентрированным светом кроваво-красная подкладка картуза — решающая улика измены» (Р. Беньяш, «Г. Товстоногов», 1961).

В год окончания театрального института Товстоногов удостоился авторитетного напутствия. Можно сказать, вдвойне авторитетного, потому что хвалит его известный режиссер С. Радлов в центральной, главной советской газете «Правда». На общем невысоком уровне выпускников {7} ГИТИСа, которые к тому же одинаковы в «усердном социологизировании», пишет автор статьи, выделяются двое: Б. Покровский («культурный режиссер и чуткий музыкант») и Г. Товстоногов. Он постановщик «одного из лучших спектаклей в Тбилисском театре русской драмы имени А. С. Грибоедова “Дети Ванюшина”» — «дипломная работа культурного и одаренного молодого режиссера Г. Товстоногова» («Правда», 1939, 9 июля).

Из Тбилиси Товстоногов увозит в 1946 году и весь свой жанровый спектр, и репертуарное многовкусие, которое пока определяется не пристрастиями или принципами, а скорее, профессиональным любопытством. После Алма-Аты («Победители» Б. Чирскова в Казахском академическом театре драмы) в Москве некоторое время Товстоногов не может найти работы или отказывается от совсем случайных мест, потом принимает Гастрольный театр, где за три недели ставит «Павла Корчагина», а затем вместе с М. Турчинович переносит на сцену пьесу В. Масса и М. Червинского «О друзьях-товарищах». Этот «спектакль, рассказывающий о дружбе хороших и честных людей — бесспорная удача театра» (Вл. Днепров, «ВМ», 1948, 11 июня). Название в Москве известно, даже слишком. Незадолго до Гастрольного театра пьеса поставлена в Камерном, но там (режиссеры Л. Лукьянов и А. Богатырев) жанр «ближе к обозрению» (И. Черейский, «ВМ», 1948, 1 июня). Новичок в столице, Товстоногов вступает в нее с умением сладить актерский ансамбль, с выразительным и «удобным» оформлением (С. Мандель), с проходящей через все представление песней «О друзьях-товарищах» М. Табачникова (он, кстати, потом напишет музыку к «Четвертому», и песенка тоже задаст тон всему действию), Товстоногов вписывается в поколение сверстников, он наравне с А. Гончаровым, тоже выпускником ГИТИСа, в 1948 году поставившим в московском Театре сатиры комедию К. Исаева и А. Галича «Вас вызывает Таймыр».

В Москве Товстоногов натыкается на повесть Ирины Ирошниковой, бывшего химика и бывшего комсорга, «Где-то в Сибири», которую инсценирует в Центральном детском театре. После премьеры начинаются разговоры о перестройке в ЦДТ и о новом этапе театра, а причиной тому — всего лишь правдивость с устойчивым определением «неподдельная». В. Розов вспоминал о «свежем, интересном», «чудесном» спектакле («ЛГ», 1972, 28 июня). Эти качества добыты в долгой работе с автором над пьесой (полтора года). Подобное «вмешательство» в литературный источник в дальнейшем становится для Товстоногова необходимым и обязательным в большинстве современных постановок. Внешне материал Ирошниковой не отличался от драматургического потока: завод, колхоз, ребята-ремесленники, энтузиасты и лентяи, победа первых — комсомольцев, беспокойных сердец. Самобытность ему, как писали, придала режиссура: Товстоногов «смело заострил публицистичность инсценировки» (В. Любимова, «ЛГ», 1949, 23 марта), «продолжил линию жизненной правды» (С. Богомазов, «ВМ», 1940, 2 марта). Пьеса Ирошниковой в ЦДТ шла в один сезон с первенцем В. Розова — «Ее друзья». И хотя Розов в будущем у Товстоногова исчислен более поздним, ленинградским, «Традиционным сбором», тогда, в 1949 году, его сценические {8} мальчики и девочки были той же розовской пробы, освобожденные, как писал один из критиков, от фальши и назидательности. Через двадцать пять лет Розов и Товстоногов с удовольствием обсудили эту встречу «на заре» своих карьер («ЛГ», 1972, 28 июня).

## О. Зив Где-то в Сибири

Юные москвичи получили подарок: Центральный детский театр показал им свой новый спектакль — пьесу И. Ирошниковой «Где-то в Сибири».

Имя автора и название пьесы хорошо знакомы нашей молодежи. Вышедшая под этим названием три года назад документальная повесть встретила горячий прием у молодых читателей.

Однако, несмотря на одинаковое название книги и пьесы, несмотря даже на некоторое сходство основных сюжетных линий, пьеса И. Ирошниковой «Где-то в Сибири» отнюдь не является инсценировкой ее книги. На сцене Центрального детского театра появилось совершенно самостоятельное драматургическое произведение, для которого книга оказалась лишь основным материалом. Продолжились и как бы устремились в будущее судьбы героев; характеры их приобрели отчетливую индивидуальность, яркую выразительность, а события, не выходя из рамок обыденной трудовой жизни молодежи, привлекают зрителя своей неподдельной правдивостью.

В некоторых театральных кругах существует мнение, будто для юного зрителя непременно требуются остросюжетные произведения и будто так называемая «производственная тематика» не может захватить и взволновать юношество. Центральный детский театр (художественный руководитель заслуженный деятель искусств О. И. Пыжова) постановкой пьесы «Где-то в Сибири» опроверг эти предвзятые, надуманные утверждения.

Содержание пьесы можно пересказать в нескольких словах. Действие происходит в годы Великой Отечественной войны, где-то в Сибири, на химическом заводе, поставляющем свою продукцию — «начинку для снарядов», как выражается один из героев пьесы, — непосредственно фронту. У сложнейших заводских агрегатов стоят юноши и девушки — вчерашние ученики ремесленных училищ. Им не хватает знаний, опыта, кое-кто из них еще не проникся сознанием своей трудовой ответственности, а между тем оборудование основного цеха настолько износилось, что даже при максимальном напряжении человеческих сил завод не может выполнить фронтового задания. Необходим ремонт, но остановить цех для ремонта — значит на время прекратить изготовление продукции, остро необходимой фронту. Возникает неслыханно смелый с точки зрения техники проект: ремонтировать огнеопасный и взрывоопасный цех на ходу. «Мы в тылу не для спокойной жизни оставлены, я так считаю!» — говорит молодой начальник цеха Красовский, отстаивая это предложение. «Трудно, конечно, опасно… Но, уж если осилим, цены нам не будет… Вроде как воинский подвиг!» — восторженно объясняет молодой аппаратчик Петя Поляков своему такому же молодому приятелю Ивану Кочину.

На сцене живут, трудятся, дружат, влюбляются, разочаровываются, обижаются, совершают ошибки, становятся старше и умнее, лучше и сознательнее {9} точно такие же юноши и девушки, какие заполняют зрительный зал. Они живут на сцене именно так, как живет советская молодежь: мечтают именно о том, о чем мечтают сотни тысяч, миллионы советских молодых людей; их волнует именно то, чем взволновано молодое поколение нашей Родины. Вот почему с такой горячей заинтересованностью и признательностью ловит каждое слово, произносимое на сцене, притихший, напряженный зрительный зал.

Пьеса И. Ирошниковой принадлежит к числу тех произведений, в которых очень велико высокое нравственное начало. Надо отдать должное театру: весь актерский коллектив во главе с постановщиком — заслуженным деятелем искусств Г. А. Товстоноговым — сумел творчески прочесть пьесу и создать спектакль большого звучания.

Какая живая душа может остаться безразличной к судьбе колючего паренька Вани Кочина — отпетого «прогульщика», мечтающего о трудовом подвиге и трудовой славе? Как не разделить чувства Гали — девушки с таким чистым сердцем, что ей непонятно даже, как это кто-нибудь может искать «жизни полегче, когда всей стране так трудно»?

Кто из молодых рабочих не разделит задиристой и чуть-чуть наивной гордости юного слесаря Данилова, почтительно именующего себя Сергеем Ивановичем, потому что «в своем цеху он всегда на красной доске вывешен»? У кого не потеплеет на сердце от мироощущения хохотушки Веры, которая «в детском доме росла и выросла» и просто не понимает, что в Советском Союзе, где «люди же всюду», можно остаться одиноким, «среди чужих»?

А разве может не сочувствовать зал Ане Кутузовой, когда она обижается на мастера, не доверяющего ей работы посложнее? И может ли зритель равнодушно глядеть на Катю, одну из мобилизованных на завод саратовских девушек, когда она первой порывает с «заговором безделья»: «Земля у нас одна, хлеб ли на ней засеян, заводы ли выстроены… И защищать ее все должны!»

И Галя (Т. Гулевич), и Валентин (А. Фомин), и Вера (Н. Шефер), и Данилов (А. Щукин), и Катя (Т. Булкина), и Аня Кутузова (М. Пшеничникова), и начальник цеха Красовский (Е. Перов) — все они представляют собой галерею образов, которые на долгое время останутся в памяти зрителя.

Но совершенно особое место по своей значимости и силе воздействия на зрителя занимают две центральные фигуры спектакля. Это молодая коммунистка инженер Наташа Петрова, в самый напряженный для страны и завода момент сменяющая «временного комсорга», и один из сотен заводских пареньков — Ваня Кочин.

Наташу играет А. Елисеева, Ваню Кочина — В. Заливин. У обоих трудные и серьезные в идейном отношении роли. Оба все три акта почти непрерывно присутствуют на сцене. И на долю их приходятся самые сильные внутренние конфликты, где очень многое надо донести не только словами, но и тончайшим актерским мастерством, умением безошибочно прочесть авторский подтекст.

Вера в нравственные качества советской молодежи, принципиальность в дружбе, доблесть, слава и романтика повседневного труда составляют кодекс {10} нашей чести и морали. Поступки героев пьесы дают ответы на многие вопросы, волнующие зрителя. Но хотя спектакль с начала до конца высоко морален, в нем нет назидательности, нет фальшивой интонации.

Конечно, и в пьесе, и в спектакле легко заметить некоторые недостатки. Можно, например, пожалеть, что парторг (артист Н. Пастухов) не сумел донести до зрителя всю значительность направляющей руки партийного руководителя. Можно упрекнуть артиста М. Андросова, исполняющего роль Селезнева, в том, что он играет с излишним нажимом.

Но все эти недостатки не могут заслонить главного. А оно заключается в том, что зритель уходит с этого спектакля с душой, омытой живой водой насыщенного высокой идейностью советского искусства.

*«Комсомольская правда», 1949, 8 февр*.

В прессе отмечалось, что, взяв нужную прозу и изрядно ее переделав, поставив свежий спектакль о радости, патриотизме и счастье общего труда, ЦДТ выполняет историческое постановление ЦК ВКП (б) «О репертуаре драматических театров» (Н. Калитин, «Театр», 1950, № 3). Товстоногов, не дожидаясь «подъема» драматургии, к которому призывало названное постановление, делает ее сам. У режиссера в помощниках художник В. Татлин, его «склонность к деревянной фактуре особенно оправдана в таких картинах, как у проходной будки, в кабинете парторга». (С. Богомазов, «ВМ», 1949, 2 марта). Приключения на сибирском заводе заканчивались общей песней «Комсомольцы — беспокойные сердца».

Поставив в ЦДТ еще и «Тайну вечной ночи» И. Лукомского с киносъемками, изображением океанской впадины с помощью люминесцентных красок — спектакль фантастический, об «агентах империалистической державы», Товстоногов успевает к концу сезона в Ленинград, где 24 июля 1949 года состоялась его первая премьера, тоже «Где-то в Сибири». Он был приглашен тогдашним директором Ленкома Н. М. Латышевым. Сразу после дебюта пишут: «Уже сейчас не будет преждевременным утверждать, что в лице Г. Товстоногова, впервые выступающего у нас в качестве постановщика, отряд ленинградских режиссеров пополнился мастером, умеющим работать с актерами, реалистически правдиво и глубоко раскрывать текст пьесы, ее идейное содержание» (С. Осовцев, «ЛП», 1949, 21 окт.).

Некоторое время после этого Товстоногов еще берется за так называемую молодежную тему, отчасти отдавая дань названию театра, где он утвержден главным режиссером, и его аудитории, отчасти следуя послевоенной театральной моде на студенческие спектакли, из которых самым громким был «Весна в Москве» в Театре имени Ленсовета. У Товстоногова в ленкомовских «Студентах» В. Лифшица (пьесу тоже «дотягивали») играет ленинградская молодежь: Игорь Владимиров, Евгений Лебедев, Пантелеймон Крымов, Нина Родионова, Григорий Гай, а через шесть лет уже в БДТ он напоследок блеснул в этом роде спектаклем-концертом по изрядно перекроенной пьесе Н. Винникова «Когда цветет акация».

Когда студент Товстоногов приезжал на каникулы в Тбилиси, там сразу в трех театрах шла пьеса {11} Ш. Дадиани «Из искры». То была целая политическая кампания с «соцсоревнованием». На основе сей канонической пьесы о Сталине выработалась концепция исторического спектакля вообще: мудрый вождь объединяет разрозненные царства, княжества, народы, вождь обязательно преследует «великие цели» (рецепт для тбилисских постановок о Богдане Хмельницком, Георгии Саакадзе и пр.). Товстоногов вспомнил все это уже в Ленинграде, когда Ленком готовился к семидесятилетию Сталина. За прошедшее десятилетие пьеса устарела, несмотря на ее «вечную», как полагали в 1937 году, тему. Вот что вспоминал Товстоногов уже в восьмидесятые годы: «К семидесятилетию Сталина нам приказали, и я взял грузинскую пьесу Дадиани, взял “космополита” Блегмана, который перевел эту пьесу, абсолютно переписал ее и поставил спектакль, получил Сталинскую премию» (из телефильма «Жить, думать, чувствовать, любить…»). После премьеры в декабре 1949 года в течение всего сезона «обширный зал» Ленкома (во все времена, вплоть до нашего, полупустой) «переполнен».

Так, считая с «Кремлевских курантов» тбилисского периода, начинались верноподданнические, или, как их называют на цеховом жаргоне, «датские», спектакли. Произведения о Сталине, потом о Ленине, революции и революционерах с железной регулярностью ставились Товстоноговым. В восьмидесятые годы его ученик вспоминал, что отказался от предложения учителя поставить такое на сцене БДТ, иначе говоря, отказался от БДТ, лучшей сцены города и не пошел на компромисс. Товстоногов в своей молодости не мог позволить себе такую разборчивость. За право вообще работать в театре он платил частью репертуара и частью творческой свободы.

В наши дни вопрос, однако, ставится так: искусство ли вообще то, что, пусть с трудом, ставилось, печаталось в течение семидесяти лет под грифом «официального»? То, что выживало, не уходило в подполье, не эмигрировало, то, что обречено было на отступничество и выторгованную задорого легальность? Могла ли правда возникать в стране партийного искусства? И уже: имеют ли право все эти драматизированные биографии, суррогаты исторических драм, все эти «страницы героической борьбы» хотя бы претендовать на место рядом с настоящими шедеврами Товстоногова?

Мы понимаем Мольера, когда читаем его посвящения и письма Людовику XIV. И теряем способность понимания, перебирая афиши, из года в год украшенные очередными шапками: «со дня рождения»… «годовщина»… Последняя премьерная афиша Товстоногова красным возвещала о посвящении семидесятилетию Октября. Он выполнял повинность до конца, хотя никогда не принадлежал к обольщенным идеалами большевизма. Его отношение к Сталину определилось в тридцатые годы, когда был арестован отец. «У меня ничего не изменилось в оценке этих событий» — о 1937 годе (из телефильма). Он знал, что сажали и расстреливали без вины, и ставил к дню рождения Сталина заказной, вернее приказной, спектакль.

Впоследствии он избегал откровенного двуличия. Сталинская эпоха в этом смысле была безальтернативной. Товстоногов застал самый ее финал и вертелся не слишком долго. Потом помимо нужды и привычки {12} откупаться им руководил подлинный интерес к самому роковому русскому явлению XX века — к революции и ко всему, с ней связанному. Он совмещал приятное с полезным — цинизм тут шел не от него, а сверху, — когда воссоздавал на театральных подмостках исторические события и исторические биографии, когда открывал все новые и новые трагедии, и все менее оптимистические. Его правда взрослела и из сметливой примерной школьницы превратилась в сивиллу, которой многое открыто и ничего не страшно. Товстоногов знал и понимал то, что знал и понимал его народ, вперед которого он не забегал или не позволял себе забегать. Его народ был реальной общностью вождей, коммунистов, интеллигентов, героев, «простых людей», объединенных общей крышей времени и разъединенных честностью и бесчестьем. В этом смысле Товстоногов никогда не менялся.

Товстоногов со всей героической и революционной проблематикой воспринимается враз поумневшим сегодня обществом как одна из главных опор идеологической культуры, советской культуры. Да, именно в этой культуре он имел собственную миссию — театра-зеркала, отражающего все этапы и ступени духовного прозрения, которое продолжалось не только в каждом мыслящем человеке, но и в целом народе.

О ступенях, которыми шел сам Товстоногов, у нас будет немало поводов поговорить — по числу премьер-подношений. «Из искры» — первая из них, в которой очевидное и неизбежное лакейство завуалировано неким театральным перевозбуждением. Это качественная продукция и — «отличная монументальная форма», поэтичность и далеко идущие ассоциации, вплоть до «Тайной вечери» в сцене встречи Нового года, когда Сталин с товарищами сидит за длинным столом; тут морские пейзажи, и «сильное, захватывающее зрелище знамен батумской демонстрации 1902 года», и кульминация: встреча Ленина с «пламенным колхидцем». Пресса, естественно, была превосходная. В тайном заговоре и авторы спектакля, и театроведы знали настоящую цену тому, что преподнесли юбиляру. Уже после Сталинской премии критика начинает осторожно, задним числом, упрекать театр в том, без чего соорудить такой подарок было невозможно: в помпезной и «мнимомонументальной героике». Про запас театр держал в портфеле еще одну вещь — пьесу М. Козакова и А. Мариенгофа «Остров великих надежд» о Сталине и Ленине в 1918 году — до нее дело так и не дошло.

О сложностях с таким благополучным произведением, как «Из искры», получившим высшую награду страны, было известно немногим. Дело в том, что пьесу запретили. «А была случайность, — вспоминал Товстоногов, — которая меня спасла». На спектакль пришел заведующий театральным сектором управления по делам искусств Ю. Юрский (отец С. Юрского) с товарищем. «Его фамилия была Щербина, выяснилось, что он был одним из редакторов “Правды”… Он посмотрел спектакль. Мне сегодня запретили спектакль, а через день — подвал в “Правде” и называется “Страницы вдохновляющей борьбы” о моем спектакле» (из телефильма). Слово «Правды» оказалось, как должно быть, решающим.

## **{****13}** В. Щербина Страницы вдохновляющей борьбы

Жизнь и деятельность И. В. Сталина — высокий пример и вдохновляющий идеал для советского народа и сотен миллионов людей во всем мире. На примере жизни и деятельности И. В. Сталина советский народ учится беззаветному служению Родине, преданности великому делу Ленина, строительству коммунизма. В облике нашего любимого вождя и учителя воплощены черты, которые стремится воспитывать в себе каждый советский человек.

С большой признательностью наш народ встречает произведения, правдиво изображающие черты своего великого вождя, страницы из его замечательной жизни. Воплощение в искусстве образа и биографии величайшего человека нашей современности — почетнейшая и ответственнейшая задача, вдохновляющая советских художников. В связи с семидесятилетием со дня рождения И. В. Сталина ряд театров страны подготовил новые спектакли, посвященные жизни и деятельности любимого вождя.

Творческий коллектив Ленинградского театра имени Ленинского комсомола поставил пьесу Ш. Дадиани «Из искры…». В ней отражены эпизоды выдающейся деятельности товарища Сталина в Батуми, куда он прибыл в 1901 году для создания социал-демократической организации. Пьеса показывает И. В. Сталина как верного друга и соратника В. И. Ленина, плечо к плечу с ним создававшего и крепившего революционную партию рабочего класса. В это время на Кавказе товарищ Сталин последовательно проводит идеи ленинской «Искры», из которой разгорелось впоследствии пламя великого революционного пожара.

В Батуми товарищ Сталин развернул кипучую революционную работу, установил связи с передовыми рабочими, которые уже тогда с любовью называли его своим учителем. Мы видим, что до приезда товарища Сталина в Батуми, как и в ряде других местностей России, еще не было социал-демократических организаций, рабочие не были объединены четкими политическими задачами, их движение развивалось стихийно, были сильны «экономистские» настроения. И. В. Сталин в идейном содружестве с В. И. Лениным организовывал силы рабочего класса и направлял их на путь подлинно революционной борьбы. В Батуми товарищ Сталин создает социал-демократическую партийную организацию ленинско-искровского направления, руководит борьбой рабочих на заводах Ротшильда и Манташева, разоблачает либералов, буржуазных националистов и «экономистов». 9 марта 1902 года под руководством товарища Сталина состоялась известная политическая демонстрация батумских рабочих, во главе которой он шел. Деятельность товарища Сталина в Батуми — замечательный пример того, как под его руководством на Кавказе проводилось в жизнь соединение социализма с рабочим движением.

В спектакле «Из искры…» процесс создания ленинско-искровской организации в Закавказье, политического объединения и роста рабочего класса раскрывается в живых человеческих судьбах. Товарищ Сталин (его роль просто и строго исполняет актер Е. Лебедев) показан в неразрывной связи с простыми людьми, так как повествование о жизни нашего вождя есть вместе с тем повествование о судьбе народа, о его борьбе и победах. Формирование {14} кадров революционеров-большевиков под руководством товарища Сталина ярко показано на примере Датиэла (В. Казаринов), Зевара (И. Владимиров), Вартана (П. Усовниченко), Васильева (Г. Хованов). В центре этой группы персонажей поставлена судьба передового грузинского рабочего-большевика Элишуки и его жены Цабу (Е. Сергеева). Роль Элишуки, энергичного и жизнерадостного человека, глубоко преданного партии, выразительно исполняет актер Г. Гай. Простые рабочие под воздействием своего великого учителя политически растут, становятся непобедимыми революционерами-большевиками, несокрушимой силой.

Царское правительство, капиталисты и помещики старались разъединить, натравить друг на друга трудовых людей разных национальностей. Картиной, показывающей угрозу столкновения грузчиков-грузин с грузчиками-армянами, начинается спектакль. Разобщены и бессильны еще были рабочие перед эксплуататорами и царизмом. Но работа, проведенная товарищем Сталиным среди батумских рабочих, создание революционной партийной организации, идеи революционной дружбы народов сплотили людей. Идеи ленинизма, пролетарский интернационализм объединили всех рабочих — героев пьесы: грузин, русских, армян. Их несокрушимую силу зритель видит в сцене батумской демонстрации, остановить которую не смогло самодержавие. С волнением и гордостью зритель вспоминает об этой замечательной странице в биографии товарища Сталина и истории партии большевиков. Крепнущая мощь революционного рабочего класса воплощена в этой демонстрации, в мужестве идущего впереди нее Сталина. Спектакль завершает значительная по своему историческому смыслу картина первой личной встречи И. В. Сталина с В. И. Лениным на Таммерфорсской конференции.

Жалкими по сравнению с готовящимся к решающим битвам революционным народом выглядят представители враждебного лагеря — капиталисты, царские чиновники и их прислужники. Зритель испытывает презрение к врагам и предателям народа. Они представлены в лице разорившегося грузинского князя Метиэла (М. Розанов), присяжного поверенного Брегвадзе (Р. Рубинштейн), полицмейстера (К. Дмитриев), пристава (А. Курков) и других. Из этой группы персонажей следует особо отметить исполнительское мастерство актеров Д. Волосова, создавшего характерный образ меньшевика Чхеидзе, и Д. Дудникова в роли губернатора. Следует отметить, что в изображении представителей царских властей театр несколько нарушил общий реалистический колорит спектакля, в ряде картин сбиваясь на условно-комедийную манеру. Несомненно, это отрицательно сказалось на художественной цельности спектакля.

В общем, постановка пьесы «Из искры…» отличается хорошей, вдумчивой режиссерской и оформительской работой (постановщик Г. Товстоногов, художники И. Вускович и В. Иванов). Многие сцены спектакля — например, сцены в доме губернатора, похороны Элишуки — отличаются высокой художественной культурой. В этом отношении примечательна картина батумской демонстрации. Постановщик и художники, создав глубокую, впечатляющую перспективу, с большой изобразительной силой передали массовость и размах движения народных масс по главной улице Батуми. <…>

*«Правда», 1949, 14 дек*.

{15} Поддержка «Правдой» спектакля, посвященного семидесятилетию Сталина, обеспечивала настоящее и будущее. Вторая часть статьи — о другом ленинградском подарке вождю: «Восходит солнце» С. Вургуна в Новом театре, постановка С. Морщихина. У Товстоногова батумский период борьбы, у Морщихина — следующий, бакинский. Роль Сталина в Новом театре играл В. Лебедев, однофамилец ленкомовского. И Товстоногов в режиссуре строго реалистичен по сравнению с романтичной декламацией Нового театра.

Кроме Товстоногова виновником торжества был Е. Лебедев, сыгравший роль Сталина «без пламенности» (Н. Волков, «Огонек», 1950, № 2), зато выделяя «безграничную любовь к Ленину» (А. Млодик, «Страницы героической борьбы», «СИ», 1950, 22 янв.). Жизнь повернулась так, что в одном из последних, неосуществленных замыслов Товстоногова Лебедев должен был вернуться к Сталину — в шатровском «Дальше, дальше, дальше…». Таким образом, круг замкнулся, пройдя через этапы мнимой героики, драм и хроник об истории и роли личности в ней, через психологические театральные портреты и коллажи к последнему образцу охранительно-честной публицистики.

«Из искры» спасла случайность. Не случайно то, что такой политически безупречный спектакль чуть не запретили. Переработка пьесы Ш. Дадиани превратила парадно-биографический жанр в историко-публицистический с картиной многотысячной демонстрации и другими массовыми построениями на сцене: «Жанровые сцены уступили место глубокому, разностороннему показу идейной борьбы» (А. Млодик). В таком виде история и ее герои более всего привлекали Товстоногова. Подношение Сталину готовило почву для спектаклей о смысле, движущих силах и традициях исторического процесса. Такие произведения Товстоногов создавал не на заказ. Стилистика официального, «датского» спектакля одновременно и развивалась Товстоноговым (с учетом подобного опыта и кинопродукции тридцатых и сороковых годов), и в лучших случаях обретала свойства трагического стиля, не мнимой, искренной героики. На этом пути такого осторожного искателя, каким был Товстоногов, на каждом шагу ждали ловушки так называемых политических или идеологических ошибок. Так чуть не случилось с «Дорогой бессмертия» (премьера 12 июня 1951 г.). На обсуждение спектаклей Ленкома в Ленинград приехали московские критики. Тогда и было сказано, что вместо «борьбы за победу коммунизма» показана «абстрактная тема борьбы со злом» (из стенограммы обсуждения, 1951, 17 дек.). Были упреки и в формализме, то есть в страшном по тем временам смертном грехе. И Товстоногов, и сорежиссер А. Рахленко, понимавшие реальную опасность подобных обвинений, вместе с актерами («мы будем драться за это») кинулись на защиту спектакля, дорогого для всех участников — ведь «такого или похожего в репертуаре не было» (из стенограммы). Общие идеи постановки банально правильны: это борьба за мир, это упоминание Сталина — символа «светлого оптимизма», это сила убеждений, делающая узника победителем тюремщиков и т. д. Театральное изложение этих идей делает их неузнаваемыми. Освещенные воображением режиссера, они не {16} похожи на политграмоту. Нарушено «скучное однообразие» такими эффектами, как, например, «занавес, составленный из знамен государств, борющихся за мир во всем мире», наплывами воспоминаний Фучика, организующими ритм действия (об этих наплывах больше всего спорили), или праздник 1 Мая, проходящий сквозь стены тюрьмы Панкрац. «Кинолента жизни» увлекала исполнителей больше, чем зрителей, которые не слишком привыкли к динамике на сцене, к театральному действию, похожему то ли на кино, то ли на живые политкартинки.

Зрелищность скрадывала психологическую скудость. Юлиус Фучик (Д. Волосов получил за роль Сталинскую премию) — «мраморный памятник этому вечно живому человеку» (стенограмма); «в спектакле с темпераментом обстоит неважно» (там же). На все эти, в общем справедливые, упреки режиссер и его приверженцы отвечали одно: «Дорогой бессмертия» — это путь неканонический и многообещающий. Энтузиазм защитников спектакля был неподделен, но плакатно-документальным путем Товстоногов идти не спешил. Почти через двадцать лет о нем напомнит спектакль «Правду! Ничего, кроме правды!» — и все. В то время как сам Георгий Александрович печатно рассказывал, что в репертуар Ленкома войдут «пьесы о руководящей и организующей роли В. И. Ленина и И. В. Сталина в период Великой Октябрьской социалистической революции, о любимце партии и народа С. М. Кирове, новые пьесы о советских студентах, о молодом рабочем-новаторе» («ВЛ», 1950, 2 ноября), о нем самом и его режиссерской манере в журнале «Театр» появляется смелая по тем временам статья, где отрицается формализм спектакля «Дорогой бессмертия» и защищается театральность. Н. Лордкипанидзе потом много лет подряд изнутри наблюдала процесс создания товстоноговского спектакля.

## Н. Лордкипанидзе Творческий почерк режиссера. О последних работах Г. Товстоногова

«Я вижу… измену, адмирал», — лейтенант Корн произносит фразу негромким, спокойным голосом. Может быть, поэтому она слышна всем. Недоуменные, растерянные, злобные взгляды офицеров. Вздрогнул адмирал, рука потянулась за спину к револьверу. Усилием воли сдержал себя, резко одернул китель. Только голос, неестественно ясный, раздельный, вот‑вот готовый сорваться на крик, выдал его бешенство.

«Вы забыли, что стоите не у себя на миноносце перед бандитами в морской форме… Вы разучились держать себя с достоинством морского офицера… Мне кажется, лейтенант, что вам необходимо сдать кортик и оставить нас».

Лейтенант делает несколько шагов вперед. Теперь он стоит на авансцене, совсем один. Берет в руки кортик, минуту разглядывает его молча, словно собираясь поднести к губам, но на полдороге прерывает движение, резко поворачивается и бросает оружие к ногам адмирала…

Это — в спектакле. А как было на репетициях? Почему пришло к режиссеру {17} и исполнителю именно такое — на первый взгляд чуть нарочитое — решение?

— Мы шли от пьесы, — рассказывает постановщик. — От предельной конкретизации имеющихся в ней «предлагаемых обстоятельств». Нам было известно по тексту, что Корн — сугубо штатский человек. Он инженер, война заставила его надеть мундир офицера царского флота. Но этого мало. Корн — парвеню, случайный человек в салоне адмирала Гранатова. Ему не только не знакомы, ему чужды морские офицерские традиции. Поэтому, когда ему предлагают сдать оружие, он теряется лишь на мгновение. Адмирал и офицеры — предатели. Они предали революцию, ради торжества которой он, лейтенант Корн, готов пожертвовать своей жизнью. Значит — приходит мысль — сдать оружие надо так, чтобы еще раз подчеркнуть свое презрение к этим людям. Отсюда решение: бросить кортик под ноги адмиралу — как вызов, как пощечина.

Таков был ход наших рассуждений — автор шел нам навстречу. После слов Корна: «Возьмите, господин адмирал» — резко менялся эмоциональный строй диалога. Спокойные, сдержанные фразы сменялись отрывочными, беспорядочными репликами: «Провокатор! Расстрелять! Расстрелять!», и, как заключение, шли слова Гранатова: «Смирно! Ни слова. Что это — самосуд?.. Проводите его во двор и там… у сарая… спокойно… без шума (пауза) сделайте что нужно».

Какой поступок Корна вызвал необходимость расстрела? Ведь лейтенант выполнил прямой приказ адмирала, не больше. Но как выполнил? Вот это *как* резко меняло атмосферу в салоне и являлось тем качественным показателем, который мы должны были найти. Если бы Корн просто передал кортик адмиралу, текст пьесы прозвучал бы не так убедительно. Швырнув его под ноги Гранатову, он ясно дал понять, что считает присутствующих изменниками и не присоединяется к их заговору. Такой человек был опасен — его необходимо было убрать.

… Так было найдено сценическое решение одного из эпизодов спектакля «Гибель эскадры», поставленного в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола режиссером Г. Товстоноговым. И мы не случайно начали статью с этого эпизода. В решении его — ключ к пониманию всей постановки, ключ к пониманию многого в творчестве молодого режиссера.

А. Корнейчук назвал «Гибель эскадры» пьесой в трех действиях, семи картинах. Никаких жанровых определений: комедия, трагедия, драма… Просто — пьеса. А между тем «Гибель эскадры» — произведение с очень ясно и ярко выраженными жанровыми признаками. Не только выбор сюжета — героического, рассказывающего о величественном подвиге матросов-черноморцев, но, главное, те художественные приемы и средства, которыми пользовался драматург для осуществление своего замысла, характер лепки образов, сам строй повествования — все это позволяет говорить о том, что автор мыслил свое произведение как романтическую драму. Пафос свершения первой в мире пролетарской революции — вот было то главное, что хотел передать драматург. И этого он добился.

Что значит «романтический спектакль» в наши дни? От чего должны идти режиссер и актеры — исполнители ролей, чтобы воссоздать не только пафос {18} пьесы, но и достоверность тех исторических событий, которые легли в ее основу? Театр стремился в своей работе к максимальному уточнению текста, и в частности авторских ремарок. В списке действующих лиц значится: балтиец, второй балтиец, комиссар, Оксана — просто Оксана, даже без фамилии. Биографии героев, их прошлое дается очень скупо — одна-две фразы, иногда нет и этого: автора больше интересует настоящее и будущее. Актеру этого мало — как ему играть балтийца вообще, комиссара вообще без того, чтобы образ не получился абстрактным. Постановщик вместе с актерами создавал прошлое героев, основываясь на их настоящем, на том, что было известно по тексту, на том, что можно было почерпнуть из книг, документов.

Такая конкретизация, уточнение давали актерам и режиссеру опорную точку, отталкиваясь от которой могла в правильном направлении работать их интуиция, фантазия. Такой метод привел к очень интересному, обогащающему пьесу финалу. Биографии героев не кончаются с закрытием занавеса. Особенно биографии героев исторических. Что стало с моряками черноморской эскадры после того, как суда ее пошли на дно? Матросы ее высадились на берег, чтобы с оружием в руках защищать революцию. Но где, на каких фронтах? Ответа на эти вопросы пьеса не дает. Это делают жизнь, история и, основываясь на них, — театр. В Царицыне, говорит он, там, где был товарищ Сталин. Знамена погибших кораблей были доставлены не «в штаб мировой революции» вообще, а в штаб Царицынского фронта, к полководцу Сталину.

… Медленно погружаются в воду башни боевых кораблей. Минута, другая, третья — и перед нашими глазами лишь бесконечный морской простор. Но действие на этом не кончается. Перед моряками на суше — Стрыжень. Пламенные слова его речи зовут их на новые подвиги во имя революции. Глухие раскаты орудий, темнота, блеск выстрелов — на Царицынском фронте идут бои. Экипаж миноносца «Стремительный» ведет в атаку минер Гайдай. Это финал спектакля.

Имел ли право режиссер Товстоногов создать новый финал в пьесе А. Корнейчука? Не было ли это превышением его режиссерских полномочий? «Да, было», — ответят те, кто мыслит искусство режиссера искусством нетворческим, способным лишь на то, чтобы бесстрастно передать на сцене чужие мысли и чувства. «Нет», — возразим мы. Постановщик спектакля «Гибель эскадры» имел полное право именно так продолжить действие пьесы, жизнь ее героев.

Мы хотим уточнить: та речь, которую произнес перед моряками Стрыжень, принадлежит драматургу Александру Корнейчуку. Режиссер *ничего не дописывал к пьесе* — он продолжил ее действие чисто сценическими, театральными средствами, и основу для новых поступков героев дала ему жизнь, знание исторических фактов — тех самых фактов, которые вдохновили и А. Корнейчука на создание своего замечательного произведения.

«Именно с той самой минуты, как режиссер по-настоящему принял пьесу и стал жить в ней, он оказывается в состоянии проявить в полной мере и свою творческую индивидуальность, показать подлинный диапазон своего мышления, степень своего знания и понимания людей, силу своей целеустремленности» — так определял режиссер Товстоногов границы своего творчества. {19} Принять пьесу, сжиться с ней так, чтобы она стала и твоим созданием, и творить лишь потом — в осуществлении этого первый залог успеха. Это то же, что в творчестве очеркиста, где границы «домысла» строго очерчены, но глубина произведения, сила его воздействия зависят не только от «интересности» тех людей, с которыми ты встретился, но и от себя самого, от того, как глубоко смог ты проникнуть в их души, понять их характер, сделать выводы из узнанного. «Режиссер должен уметь думать сам и должен так строить свою работу, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, нужные современности» — эти слова К. С. Станиславского вспоминаешь невольно, уходя из театра после спектакля «Гибель эскадры».

Пожалуй, труднее всего для постановщика воссоздать на сцене то, что должно быть особым, неповторимым в каждом спектакле, — его атмосферу. Всеобщее признание завоевал спектакль «Из искры…», поставленный Г. Товстоноговым в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола. Задача, стоящая перед коллективом, была исключительно важна и ответственна. Пьеса грузинского драматурга Ш. Дадиани рассказывала о зарождении революционного движения в Закавказье. Центральный образ пьесы — образ товарища Сталина. Режиссер видел будущую постановку как героико-романтический спектакль. Чем было подсказано такое видение? Прежде всего авторским текстом, манерой драматурга подавать исторические события приподнято. Но не только этим. Вопрос о стиле спектакля окончательно решила сама тема, характер изображенных событий. Пьеса в первоначальной своей редакции была создана почти двадцать лет тому назад, и теперь не все в ней удовлетворяло коллектив театра, режиссера. Сохранив все главное в произведении, театр вместе с автором и переводчиком стал работать над его второй редакцией. Ответственность за выбор репертуара, которую всегда должен чувствовать режиссер, на этот раз была особенно велика — ведь в соответствии с его замыслом переделывали пьесу, создавали новый ее вариант. Непосредственная работа над текстом и форма его будущего воплощения на этот раз были тесно связаны, взаимно обусловливали друг друга.

Те, кто хоть раз видел, как репетирует Товстоногов, могли воочию убедиться, что образное решение сцены, акта всегда диктовалось их содержанием, но что содержание это мыслилось режиссером в предельно яркой форме. Свое знание жизни, понимание человеческой психологии, свою острую наблюдательность, наконец, свою фантазию режиссер направлял на то, чтобы выбрать «предлагаемые обстоятельства», в которых характер действующего лица, его переживания обнаружились бы с наибольшей силой. Одна из самых впечатляющих сцен спектакля «Из искры…» — встреча Нового года. Уже самый характер события заставляет предполагать праздничность и некоторую приподнятость настроения его участников. Однако не эти новогодние чувства дают тон всему происходящему. Есть нечто особое, что отличает этот вечер в доме Элишуки Шавгулидзе от всех предыдущих и даже от всех последующих вечеров. Ведь сегодня вместе со всеми Новый год должен встречать Коба — человек, который за недолгое свое пребывание в Батуми сумел навсегда завоевать любовь и безграничное доверие рабочих. С появлением Кобы в жизнь их вошло новое — и это новое было сознанием собственной силы, мощи, умения.

{20} Передать это гордое, окрыляющее чувство — вот что являлось сверхзадачей сцены. Режиссер и актеры должны были заставить зрителей не только умом, но и сердцем ощутить необычность душевного состояния собравшихся, радость и ликование, которые до краев переполняют их сердца. Во всю длину маленькой комнаты, целиком заполняя ее, тянется стол. Он покрыт белой скатертью, уставлен кувшинами с вином, нехитрыми яствами. Убранство стола простое, но от яркого блеска огней оно кажется сверкающим, драгоценным. Все собрались; недолгие минуты ожидания — и появляется Коба.

Режиссер строит мизансцену внешне условно — все сидящие за столом обращены лицом к зрительному залу. Но, допуская эту условность, он достигает многого. Не отвлекаемые ничем, внимание и чувства зрителей устремлены к Кобе. Кажется, прямо из зала, переступив года, попадают они в Батуми и садятся по другую сторону стола в доме Элишуки Шавгулидзе. Сцены и зала нет, актеры и зрители сливаются воедино.

От верно найденной задачи (немаловажную роль тут сыграло умное оформление художников И. Вусковича и Вяч. Иванова) родилось верное самочувствие у актеров. Романтически взволнованна, жизнеутверждающа, красива эта сцена в спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, ибо режиссеру и исполнителям ее удалось передать то, что лежало за текстом пьесы, наполняло простые ее слова волнующим содержанием…

Умение режиссера видеть за текстом пьесы ее первоисточник — жизнь — сказывается не только в передаче на сцене ее атмосферы. В спектакле Г. Товстоногова мы ощущаем его умение воссоздать на сцене реальную действительность во всем богатстве ее красок, со всеми думами, тревогами, страстями человека. Мы знаем немало спектаклей, в которых все как будто на месте: режиссер добросовестно старается «донести» до зрителей идею произведения, актеры играют хорошо, декорации скромные, сделаны со вкусом, но… сидишь в театре и невольно думаешь: «Лучше бы я прочитал эту пьесу дома, ведь театр ничего к ней не прибавил, ничего нового для меня не открыл». Такие размышления зрителя — тревожный сигнал для театра, искусство которого тем и сильно, что к чувствам и мыслям, возникающим у человека при чтении пьесы, оно добавляет много новых мыслей и чувств.

Драматургические произведения, поставленные Г. Товстоноговым, почти всегда предстают перед зрителем во всей своей полноте. В его лучших спектаклях нет «нестреляющих ружей», все, даже самые незначительные на первый взгляд, действующие лица пьесы обретают на сцене силу и все несут определенную смысловую нагрузку.

Ну кто при чтении «Грозы» обратит особое внимание на девчонку в доме Кабановых — Глашу? Девчонка как девчонка, почти бессловесная роль… И вот она перед нами — в чуть великоватом для худенького тела сарафане, в неуклюжих «котах», беленьком платочке. Чинно усаживается Глаша на крылечке, степенно складывает на груди руки — и вдруг начинает петь что-то протяжное, жалобное тоненьким детским голоском. Сцена эта длится всего несколько минут, но как много дает она для эмоциональной окраски всего спектакля! Теперь уже особенно пристально начинаешь следить за девочкой — и видишь ее большие, выразительные глаза, робко глядящие на Кабаниху, слышишь ее полный тревоги и страха голос, когда она вместе с {21} Тихоном ищет Катерину. Режиссер Г. Товстоногов, поставивший «Грозу» в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, не только помог совсем молодой актрисе Е. Рубановской глубоко и интересно раскрыть характер, но в зверином городе «темного царства» нашел еще одно человеческое сердце.

Таких «открытий» много в постановке, где режиссер все подчинил одному: как можно полнее, ярче показать жизнь, с такой беспощадной правдивостью обличенную Островским. Между отдельными репликами нет «голых» пауз: жест, взгляд — сильнейшие средства воздействия — обогащают текст, во много раз усиливают его смысловую и эмоциональную насыщенность. Вот идет из церкви «примерная» супружеская пара: самодовольная мещанка и ее повелитель в благообразном черном сюртуке. Увидели Кулигина с Борисом и зашептались, захихикали противно — и сразу стало ясно: эти не заплачут над Катериной, не пожалеют.

Ведь, кажется, как легко и просто ставить «Грозу»! Стоит лишь найти исполнительницу центральной роли, а там… все ясно, все понятно: есть статьи Добролюбова, известно, как играли Стрепетова, Федотова, Ермолова… И все же: как играть «Грозу»? Какие конкретные задачи ставить перед *всеми исполнителями* в этой пьесе? Как играть великого драматурга сегодня, чтобы перед зрителем со всей обличающей силой прозвучала правда его лучшего творения? Все эти вопросы вставали перед режиссером и требовали ясного, четкого ответа, лично ему принадлежащего образного решения спектакля. Что же стало главным в нем? Конечно, Катерина. Но не тихая, безответная, покорная Катерина — женщина, первый выход которой на сцену, первое сказанное слово заставляют ждать чего-то страшного, непоправимого. Нравственная сила «Грозы» проявляется в спектакле Театра имени Ленинского комсомола тем сильнее, что Катерина до самой последней минуты реально не мыслит, не представляет своей смерти. Она живая, из плоти и крови, женщина, стихия которой — воля, простор. Утверждать свою любовь, свои мечты, ради них, если нет другого выхода, идти даже на смерть — вот что главное в той Катерине, которую мы увидели в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола.

Молодая актриса Е. Назарова создала образ, который не только несет в себе огромную силу внутреннего сопротивления, но и для других является тем светом, который, как молния, озаряет всю неприглядную пустоту и мерзость их жизни. В сцене прощания с Тихоном эта высокая, тоненькая, хрупкая женщина с таким чувством собственного достоинства выслушивает поучения мужа, с таким молчаливым укором глядит на него, что Тихон — Е. Лебедев — готов, кажется, провалиться сквозь землю, лишь бы не продолжать этого гнусного фарса. Во всем предавшийся матери, которую он не любит и не уважает, Тихон не может в душе не преклоняться перед мужеством Катерины, перед ее человеческой гордостью. Смерть ее — это и его, теперь уже окончательное, падение. И поэтому сильнее самого отчаянного взрыва горя звучат его слова: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете, да мучиться!»

«Луч света в темном царстве» — слова, которые особенно ясно начинаешь понимать и чувствовать на этом спектакле. И поэтому не расслабляющую {22} жалость, а глубокое уважение вызывает в нас Катерина, ее мужественный поступок. Оптимистическое решение главной роли дало нужный тон всей постановке и оказалось созвучным нашему времени, нашему пониманию Островского. Оно еще раз утверждало желание режиссера видеть каждый поставленный им спектакль таким, чтобы он «… возбуждал у зрителя мысли, нужные современности».

Разноречивы были толки о новой работе Товстоногова, «Дорогой бессмертия». Большинству спектакль очень нравился, но были среди зрителей и такие, кто видел в нем только самодовлеющую режиссуру, увлеченную поисками интересной формы.

И вот мы на спектакле «Дорогой бессмертия», на спектакле, посвященном жизни, борьбе и смерти Юлиуса Фучика. И с первых же его картин, а потом все тверже и тверже становится наша уверенность в том, что были правы люди, находившие для спектакля хорошие, прочувствованные слова, и что те, кто видел в нем лишь формалистические ухищрения, не захотели или не сумели понять очень важного в искусстве театра.

Нас удивило и взволновало, почему холодное слово «формализм» было сказано об этой эмоциональной, правдивой постановке.

Идея пьесы «Дорогой бессмертия» в утверждении величия человека. Вдохновленный мыслью о свободе и счастье народа, ее герой находит в себе силы противостоять мучениям и не предать правого дела. Но идея, как бы она ни была прекрасна и благородна, останется в произведении искусства абстрактным понятием, если она не воплощена в художественные образы. В книге Юлиуса Фучика идея получила яркое и полное выражение в характере самого Фучика, Лиды Плахи, четы Елинеков и многих славных борцов за свободу чешского народа. И как в книге, в пьесе и спектакле величие человека нашло свое выражение в конкретных художественных образах.

Мы не случайно соединяем художественные приемы пьесы и спектакля. Одним из авторов «Дорогой бессмертия» был режиссер спектакля, и его видение жизни и борьбы Юлиуса Фучика не могло не отразиться на построении драматургического материала.

«В чем видели мы задачу спектакля? — говорит Г. Товстоногов. — Как можно полнее и глубже передать репортаж. Он был написан не в хронологическом порядке — мысль Фучика нельзя было запереть в тесных стенах панкрацкой тюрьмы: из настоящего переносила она его в прошлое, из прошлого — в будущее. Пьеса и спектакль шли за этой мыслью, они показывали зрителю настоящее, прошлое, заставляли угадывать прекрасное будущее».

Как было это сделано? Режиссер нашел двухплановое решение сценического пространства: внизу — мрачный Панкрац, наверху — непокоренная Чехия, и отсюда чередование сцен-кадров. Эта емкая художественная форма позволяла приблизиться к книге, к тому широкому охвату действительности, который был в ней. Режиссером был по-своему увиден и Первомай в Панкраце, когда стена тюрьмы — сплошные узенькие окна, забранные решетками, — вдруг расцвечивалась красным… И пусть то были не флаги, а просто косынки, платки, часть одежды — на стене, освещенной майским солнцем, они звучали как победная песня, как символ свободы.

Художественный прием, найденный драматургом и постановщиком, {23} только помог полнее и глубже раскрыть идею «Репортажа с петлей на шее».

Однако именно это яркое, интересное, своеобразное решение и вызвало обвинение в формализме. Почему же? Есть два ответа на этот вопрос: некоторые критики, видящие формализм во всяком ярком и смелом решении спектакля, вынесли отрицательное суждение о новой работе Товстоногова. И второй ответ: оценка была продиктована боязнью всего, что выходит за установленные рамки. Оговоримся сразу же — за рамки, установленные не советским искусством, а робкой душой осторожных критиков.

Говоря о сценической форме пьесы и спектакля «Дорогой бессмертия», мы подходим к одной из наиболее ярких черт в творческом облике режиссера Товстоногова — к театральности его постановок.

Очень часто в статьях после слова «театральность» следует добавление: «в лучшем смысле слова». Думается, что такая перестраховка ни к чему. Существует два конкретных понятия — «театральность» и «театральщина», и они так же ясны и определенны, как понятия «красота» и «красивость». Театральность на сцене надо приветствовать, с театральщиной — бороться, причем бороться активно, не подменяя этого важного дела туманными фразами «в лучшем смысле этого слова» или «в худшем смысле его». И поэтому, нарушая «традицию», мы пишем о театральности спектаклей Товстоногова, не оговаривая «лучшего» и «худшего» ее смысла.

В чем же проявляется это качество его постановок? Для тех, кто понимает театральность просто как яркость спектакля: как поиски интересных, неожиданных мизансцен, как усиление текста музыкой, песней, танцем, как пышность и нарядность декоративного оформления, для тех, кто в глубине души считает Кальдерона театральным драматургом, а Чехова нет, — для тех, повторяем, спектакли Товстоногова не составят особого интереса, ибо их театральность кроется в другом: в чувстве авторского почерка, в умении найти правильную сценическую форму для его воплощения.

Полное совпадение выразительных средств театра с содержанием драматургического произведения — вот в чем зерно театральности. Читая «Грозу», «Из искры…», «Гибель эскадры», «Испанского священника», «Дорогой бессмертия», ясно видишь различие творческой манеры авторов. Во всем: в слове, его смысловой насыщенности; в построении фразы — синтаксическом и ритмическом; ее эмоциональном строе, в своеобразии подачи образов, в раскрытии характера, наконец, в построении сюжета, конфликта — в сотне мелких и больших деталей ощущаем мы драматурга, его индивидуальность. И важнейшая задача режиссера — на своем, сценическом языке донести до зрителя не только идею произведения, смысл его, но и ту художественную форму, в которую эта идея воплотилась.

«Слово перед казнью» — репортаж, и ему свойственен определенный стиль подачи материала: лаконичный, с публицистическими отступлениями, прямым обращением к читателю. Все это надо было помнить, ставя пьесу о Юлиусе Фучике, сделанную по «Репортажу» Фучика. И постановщик сознательно искал новую сценическую форму, понимая, что только в ней сможет раскрыть содержание книги.

Темнота — она длится секунду, другую. Глаз зрителя начинает постепенно {24} привыкать к ней, и в это время где-то справа от него, на сцене, с лязгом раскрывается дверь, неяркий сноп света проникает на подмостки, и вместе с ним появляется человек. Он не входит, нет. Люди в сером вносят его, бросают на пол и уходят. Человек молчит. Что он — мертв? Очевидно, решают те, кого мы видим теперь на сцене. Их двое. Они подходят к лежащему, подымают его, кладут на койку. Жив или нет? И вдруг — невнятные слова… Жив!

Сколько раз, читая и перечитывая «Репортаж с петлей на шее», мы представляли себе камеру 217 — несколько шагов в длину, еще меньше — в ширину. Могила живых людей. Теперь мы видим ее воочию. И хотя она больше, много больше, чем в книге, — она такая же мрачная, тяжелая, свинцовая. Это сделал художник — серо-черный цвет, нависший потолок, маленькое оконце наверху. Камера. Тюрьма. Первое зрительное впечатление — сильное. Оформление Вяч. Иванова не только помогает актеру найти нужное самочувствие, оно без слов передает настроение сцены, характер ее.

Мечется на узкой койке человек. Встает и снова падает, что-то шепчет в забытьи. Меркнет свет, исчезают стены камеры. Так впервые выходим мы из мрачного Панкраца в Чехию, к Фучику и его друзьям. Сцены-кадры, иногда сменяющиеся быстро, иногда затягивающиеся почти на акт, финал спектакля, в котором Фучик (Д. Волосов) прямо к залу обращал свой прозорливый наказ «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!», лаконичное, скупое оформление, музыка, возникающая тогда, когда поет душа человека, — иным, кажется, и нельзя было представить себе спектакль о Юлиусе Фучике.

«Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания — значит уничтожить самое содержание, и наоборот: отделить содержание от формы — значит уничтожить форму» (В. Белинский). К такому единству всегда стремится Г. Товстоногов. И в тех случаях, когда он достигает этого, зритель видит спектакли, сила воздействия которых тем больше, что они говорят языком не только ума, но и чувства. И чувство это каждый раз выражено по-разному: в пьесах Островского иначе, чем в пьесах Флетчера, у А. Корнейчука иначе, чем у Ш. Дадиани, — но каждый раз законченно, четко и ясно по рисунку, эмоционально, сильно и выразительно.

Пытаясь выяснить, как приходит к режиссеру то или иное образное решение спектакля, нельзя сбрасывать со счета его интуицию, чутье художника, вкус, фантазию. Ведь именно это умение — «жить в русле воображения автора» — и позволяет режиссеру прийти к такому решению спектакля, сцены, которое на первый — поверхностный — взгляд отличается от авторского замысла, на самом же деле только наиболее верно передает его сущность.

В салоне адмирала Гранатова встречаются сам адмирал, командир линкора, полковник центральной Рады и боцман Кобза. Встреча сугубо конфиденциальная, сугубо секретная, однако полковник просит разрешения сказать несколько слов боцману. И тут актеры, которые до этого времени говорили по-русски, переходят на украинский язык. Мы помним пьесу — она вся написана по-русски, зачем же режиссеру понадобился перевод? Но умом зафиксировав эту «вольность», мы не удивляемся ей. Кажется, именно так и должно быть. В чем же дело? Да в том, что боцман и полковник еще больше {25} единомышленники, чем полковник и офицеры. Оба они — самостийники, приверженцы «свободной» Украины. Вот эти особые — интимные — взаимоотношения и передает режиссер, делая их более наглядными, ощутимыми.

Мы вспоминаем одну из ранних работ Г. Товстоногова — спектакль грузинского Театрального института «На всякого мудреца довольно простоты». Идет сцена первой встречи Глумова и Крутицкого — чтение знаменитого трактата «О вреде реформ вообще». И хотя мы не были на репетициях и не знаем, как определяли режиссер и исполнители свои задачи в этом куске, сделан он так отточенно, остро, выразительно, что, кажется, не догадаться нельзя. «Заставить Крутицкого поверить мне, усыпить его мнительность» — отсюда у Глумова такая почтительность: стойка «смирно», собачий взгляд, твердо отчеканенный (для тугого на ухо генерала) голос. Крутицкий — почти пещерный житель: согнутая в коленях фигура, мрачный, тупой взгляд исподлобья и страшная, болезненная подозрительность: «все вы хороши, мошенники, знаю я вас».

Мирное чтение трактата «О вреде реформ вообще» превращается в поединок двух страшных — в беспощадной характеристике автора — людей. Сцена приобретает характер напряженный, драматический.

В обоих случаях ситуация, данная автором, доводится постановщиком до предела: кажется, еще шаг, другой — и она потеряет свою логическую основу. Но шага этого нет — чувство меры сохраняется безупречно.

Рассказывая о режиссере, о том, как работает он над спектаклем, мы до сих пор ни словом не обмолвились об актере — о человеке, через искусство которого зритель постигает замысел драматурга и постановщика. Это не случайно. Актер и режиссер — тема эта настолько важна и ответственна, что требует особого разговора, причем разговора, выводы которого должны быть основаны не только на результатах творчества исполнителя. Здесь необходимо непосредственное наблюдение за репетициями, за тем, как рождался образ. Однако и теперь, побывав лишь на спектаклях, поставленных Г. Товстоноговым, мы не ошибемся, если скажем, что перед нами — режиссер-педагог. И дело не только в том, что и в «Грозе», и в «Из искры…», и в «Дорогой бессмертия», и в «Гибели эскадры» мы встречаемся с прекрасными актерскими работами — умными, интересными, талантливыми. За три года работы Г. Товстоногова в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола заметно окрепла и творчески выросла *вся* труппа этого театра. Режиссер прекрасно «чувствует» исполнителя, умеет угадать его возможности. Именно поэтому в таких разнохарактерных ролях видим мы актеров Д. Дудникова, А. Рахленко, Д. Волосова, Е. Лебедева, Г. Гая, П. Крымова и других. В театре этом раз и навсегда отказались от амплуа — от эксплуатации внешних данных актера, от поверхностного подхода к его дарованию. Именно поэтому здесь не только мастера, но и молодежь смело овладевают искусством перевоплощения. Впервые мы увидели Инну Слободскую в роли молоденькой деревенской девушки. Она понравилась нам своей простотой, непосредственностью, веселой белозубой улыбкой. А в «Грозе» тяжело передвигалась, говорила густым, низким голосом странница Феклуша. Перемена была разительна.

Сыграть Катерину — мечта любой советской актрисы. Вместе с Н. Родионовой {26} роль эту получила молодая актриса Е. Назарова, до этого сыгравшая, кажется, только Лиду Плаху в «Дорогой бессмертия». Но, глядя на ее Катерину, не замечаешь неопытности актрисы — так верно, глубоко поняла она образ, с такой покоряющей силой передала решительный и сильный характер русской женщины.

Две молодые актрисы, их первые роли — небольшие, но знаменательные примеры: ведь на росте молодежи особенно ясно видно умение режиссера работать с актером.

Трудно, а подчас и очень трудно возникает у режиссера замысел спектакля. В целом верный, он может быть не додуман в каких-то своих деталях, частностях, и отсюда неизбежная фальшь в спектакле. Такие ошибки, промахи, просто малоудачные постановки были и у Г. Товстоногова, но все эти недостатки, промахи не носили принципиального характера. Они не были результатом какой-либо определенной, неверной линии, которую проводил бы режиссер в своей работе. Иногда ему изменял вкус, и тогда появлялись такие мнимо значительные сцены, как сцена в лагере врагов из «Тайны вечной ночи». Реалистическая трактовка образов подменялась здесь грубым и неоправданным шаржированием. В первом акте «Гибели эскадры» есть одна затянувшаяся и внутренне малооправданная мизансцена, которая нарушает весь ход действия, снимает его напряженность. Мы говорим о смерти комиссара, когда в течение нескольких минут режиссер заставляет актера сидеть в неудобном кресле, поставленном в середине сцены, на лестничной площадке. Вместо того чтобы переживать гибель дорогого им командира, актеры переживают неестественность своего поведения на сцене. Особо хочется сказать о «Студентах». Выбор этой пьесы был продиктован желанием видеть на сцене новаторское произведение о сегодняшнем дне. Однако «новаторство» «Студентов» было мнимым: на этот раз сцены-кадры не позволили создать правдивые и убедительные образы советских юношей и девушек.

Один, другой, третий, четвертый спектакли… Островский, Корнейчук, Дадиани… От постановки к постановке уверенней, тверже становится почерк художника. Уже сейчас ясны и определенны его очертания. Они — в хорошей работе с актером. Они — в остром чувстве современности, которое необходимо режиссеру не только тогда, когда он ставит пьесу о наших днях. Любой материал, который воплощает он на сцене, осмысливается постановщиком и с позиций драматурга, и с позиций современного художника. Поэтому спектакли его — страстные, острые, партийно направленные. Особенность творческой манеры Товстоногова — в умении анализировать драматургическое произведение, глубоко раскрывать его текст. Она — в тонком чувстве авторской индивидуальности и в поисках предельно яркой формы для ее воплощения. Особенности почерка сказываются и в работе с композитором, художником, в работе требовательной и плодотворной. Из суммы всех этих качеств складывается облик режиссера — облик человека творчески смелого, настойчивого, пытливого, ищущего новое…

Деятельность режиссера сложна и ответственна. Каждый раз, приступая к новой постановке, он должен помнить об этом, не успокаиваться на достигнутом.

*«Театр», 1952, № 2*

{27} Наладив жизнь Ленкома несколькими спектаклями так, что уже 1949 год нарекли «поворотным пунктом в истории этого театра» (из стенограммы обсуждения, ЛО ВТО, 1949, 25 дек.), Товстоногов попадает под особое наблюдение комсомольской организации и скоро начинает получать положенные порции проработок. Статья «Смены» в августе 1953‑го называлась «Год поисков и неудач». В 1953 году о заседании Петроградского райкома партии 3 октября сообщала газета «Смена»: «… за последнее время о театре перестали говорить как о лучшем». В 1954‑м еще одна публикация — «Наши претензии к Театру имени Ленинского комсомола» («Смена», 1954, 14 мая). После таких побед, как «Дорога бессмертия», «Гибель эскадры» (премьера 15 июля 1952 г.), «Шелковое сюзане» (премьера 15 апреля 1952 г.), следует целая серия неудач — «Гроза» (не помогло обсуждение режиссерского замысла в Управлении по делам искусств), «Степная быль» и снятый после двух вечеров «Донбасс» по роману Б. Горбатова, кстати предназначавшийся в «подарок» XIX съезду партии. Режиссер «Донбасса» (название инсценировки «Крутая Мария») — А. Пергамент.

Как рок, Товстоногова преследует одна ошибка — никак не удается образ секретаря парторганизации. Изъян обращает на себя внимание в спектаклях «Где-то в Сибири», «Шелковое сюзане», «Свадьба с приданым», позднее — «На улице Счастливой…». С образом партийного лидера и ролью партии неблагополучно не у одного Товстоногова. А. Фадеев ради него переписывал «Молодую гвардию», Н. Островский бился над Жухраем — и т. д. В «Степной были» — это основная причина неудачи, полагает автор, назвавший свою рецензию безжалостно:

## А. Кочетов Бессодержательный спектакль

В спектакле «Степная быль», поставленном по пьесе Е. Помещикова и К. Чернышева в Театре имени Ленинского комсомола, показаны отдельные эпизоды из строительства Волго-Донского судоходного канала имени В. И. Ленина. Любая тема не может быть разрешена в драматургии без жизненно правдивого конфликта, в котором выявляются характеры действующих лиц, раскрывается содержание произведения. Основной недостаток рецензируемого спектакля заключается именно в отсутствии такого конфликта, а потому и живых, правдивых характеров.

Столкновение между секретарем парторганизации Тихоном Гореловым (Г. Хованов) и не верящим в возможность орошения засушливых степей Задонья председателем колхоза Максимом Остролистом (Н. Баронов) намечено бегло, решено поверхностно, неубедительно. В его основе отсутствуют серьезные мотивировки. Старый буденновец Остролист не совершает на глазах зрителя никаких порочащих его, как руководителя колхоза, поступков. Он только сомневается в том, что на сухой, выжженной солнцем земле сможет держаться пущенная по каналу вода. Уже в этом проявляется нарочитость, надуманность фигуры Остролиста, который оказывается более недальновидным, чем самые отсталые колхозники. Дело доходит до того, {28} что, изверившись в возможности счастливой жизни в страдающей от засухи станице, он отправляет своих детей «искать удачи» в городе.

Горелов же, вместо того чтобы внимательно и толково объяснить Остролисту его заблуждения, рассказать о плане работ на канале, поступает необдуманно и круто. Он добивается того, что председателя колхоза снимают с работы, систематически, упорно «прорабатывает» его за то, что Остролист «скатился» из председателей сначала в пастухи, а затем и в сторожа., Тихон неоправданно груб и резок с человеком, усомнившимся в возможности быстрого осуществления плана переделки природы. Артист Г. Хованов всячески подчеркивает эти «черты» секретаря парторганизации. В его разговорах с Остролистом нет ни одной спокойной, терпеливой нотки. Они ведутся в беспощадных, суровых тонах, в них зло осмеивается допустивший ошибку человек. Г. Хованов стремится передать искренность возмущения своего героя, его страстность, темперамент. В результате, задуманный как положительный образ, Тихон предстает на сцене не в роли партийного руководителя, а, скорее, каким-то взбалмошным администратором, не терпящим чужого мнения, действующим подчас на основе личных, далеко не принципиальных соображений.

Симпатии зрителя невольно переносятся на сторону Остролиста, который действительно, в конце концов, оказывается в передовых рядах колхозников. Финал пьесы снимает по существу претензии Горелова к Остролисту, так как все сводится к простому недоразумению: в то время когда секретарь парторганизации возмущался «бездеятельностью» бывшего председателя, тот тайно от всех осваивал профессию экскаваторщика. Совершенно непонятно, зачем понадобилось авторам и театру ставить в ложное положение партийного руководителя колхоза.

Если вызывает недоумение вся «линия поведения» Тихона, то отдельные проявления этой «линии» нельзя принять совершенно. Таково, например, первое острое столкновение Тихона с Остролистом в начале пьесы. Возмущенный мнимым «бегством от трудностей» председателя колхоза, Тихон… отнимает у него партийную рекомендацию и рвет ее в клочки. Этот по замыслу авторов правильный поступок сразу обращается против Тихона, сперва поспешившего дать рекомендацию, а затем легкомысленно ее уничтожившего.

И прав оказывается не парторг, а Остролист, который говорит: «Скажи пожалуйста — позиция ему не та… ну, поправь… а то сразу в мелкие клочки…». На поверку выходит, что и самая затея Остролиста оказалась верной — его дети возвращаются в колхоз полезными людьми.

Но, может быть, Тихон выведен в спектакле именно для того, чтобы осудить подобные «методы» партийного руководства, предать их осмеянию? Эта мысль возникает в сцене, где Тихон обращается к парторгу экскаваторщиков Тарасу Леваде (Г. Гай) с просьбой поговорить с Остролистом, повлиять на него. Зритель ждет, что тактичный и внимательный Левада найдет нужные слова, по-товарищески побеседует с Остролистом. Но Левада во всем поддерживает Тихона. Он так же грубо и резко разговаривает с бывшим председателем, публично срамит его. Все это приводит к тому, что неправильные методы руководства, подмена воспитательной работы администрированием {29} выдаются в пьесе за образец, а характеры, долженствующие быть положительными (Тихон), производят противоположное впечатление.

В трудном положении оказывается артист Н. Баронов. Вынужденный по замыслу авторов и режиссера создавать характер отрицательный, он не нашел ни в биографии бывшего буденновца, ни в изображенных на сцене обстоятельствах черты человека отсталого, устранившегося от общего дела. Поэтому образ Остролиста получился в спектакле нечетким, неясным. Актер вынужден подчеркивать те черты характера своего героя, которые естественно напрашиваются из заданной ситуации: замкнутость, раздумье, стремление понять происходящее. Но все это никак не оправдывает тот град обвинений, который обрушивает на Остролиста Горелов. Надуманность этого основного столкновения приводит к тому, что в спектакле на первый план выступает история о том, как экскаваторщик Иван Егоров (П. Усовниченко) отказался ответить взаимностью полюбившей его девушке.

Но и эта — вторая — сюжетная линия оставляет у зрителя полную неудовлетворенность. Не настоящие, не живые люди наполняют спектакль. Надуманность, схематизм в обрисовке характеров свойственны большинству образов. Безнадежно влюбленным неудачником бродит по сцене Пантелей Парамонов (В. Волков). Актер еще больше подчеркивает выдуманные драматургами черты. Он доводит до утрировки меланхолию, томность, беспомощность своего героя. А ведь в финале Пантелей оказывается мужественным человеком, способным найти в себе силы, чтобы отказаться от девушки, полюбившей другого.

Отсутствие цельности в обрисовке характеров, психологической убедительности, необходимых мотивировок приводит к созданию нарочито усложненных, неправдоподобных персонажей. Их поступки оказываются малооправданными, непонятными. Увлекающийся поэзией и техникой, честный и способный Иван Егоров по необъяснимым причинам оказывается вдруг бестолковым до грубости в обращении с девушкой, которая его горячо любит. Авторы мотивируют поступки Ивана лишь тем, что у него в голове техника, а «не юбки шелестят».

Артист П. Усовниченко оказался бессильным добавить какие-либо краски в этот неживой образ молодого героя, изображает его человеком оскорбленным поведением друзей, обвиняющих Ивана в невнимании к девушке. В спектакле нет даже намека на то, что Егоров может быть и неправ.

Конфликтики и столкновения, возникающие в пьесе между отдельными людьми, потому и являются мелкими, что за ними не скрывается никаких социальных явлений. Авторы не находят достаточной мотивировки для их возникновения и развития.

Поэтому режиссер спектакля Г. Товстоногов пошел по линии искусственного нагнетания драматического напряжения. Главным врагом всех героев пьесы оказывается суховей. Но ни распахивающиеся неоднократно от сильных порывов ветра окна и двери, ни назойливое завывание урагана в сцене у степного колодца, ни «похищение» вихрем денег у разъездного кассира не могут восполнить отсутствие в пьесе подлинно острого, жизненного конфликта, правдивого столкновения между людьми, без которого нет драматургии, нет театра.

{30} Злоупотребление техническими приемами в спектакле лишь усугубляет недостатки пьесы, делает их более заметными. Не способствуя выявлению содержания пьесы, характеров действующих лиц, эти приемы, как и созданная художником В. Ивановым движущаяся панорама Волго-Донского канала, производят впечатление иллюстративности, дешевых постановочных эффектов, долженствующих «оживить» бессодержательный спектакль.

Есть в новой постановке отдельные актерские удачи. Так, правдив и обаятелен образ застенчивой и скромной Ирины (Г. Дунаева), горячо полюбившей Ивана. Однако отсутствие правдивости в обрисовке большинства персонажей вынудило многих актеров пойти по линии создания внешних, комических черт, рассчитанных на то, чтобы смешить зрителя. Это ощущается в игре П. Лобанова (Шалва Багридзе), О. Аверичевой (Матрена Матвеевна), Г. Селянина (дед Макар), А. Лузиной (Галя) и некоторых других.

Приняв к постановке малохудожественное и поверхностное произведение, театр еще более усугубил свою ошибку, попытавшись решить пьесу главным образом внешними постановочными средствами. Спектаклем «Степная быль» театр не обогатил своего репертуара.

*«Вечерний Ленинград», 1953, 1 авг*.

Первая «оттепель» уже началась, Сталин умер. Именно в этот момент Товстоногов теряет прежнее сильное дыхание. Чуть позднее, во время гастролей Ленкома в июле 1954‑го, Москва отметила спад: «Получается, что смелые, порой неожиданные, иногда спорные, но всегда творческие решения предлагались театром как раз в те годы, когда во многих театрах царило скучное однообразие, а ныне, когда повсюду раздаются призывы к смелости, театру вдруг как бы прискучило дерзить и экспериментировать?» (Е. Холодов, «Театр», 1954, № 10). Звучало особенно обидно для режиссера действительно яркой, хотя еще неустоявшейся театральной манеры, режиссера с запасом решений для самой разнообразной драматургии. В Ленкоме рядом с героическими комсомольцами появились простые колхозники из комедии узбекского драматурга Каххара «Шелковое сюзане». Спектакль не из победоносных и представительных, но заметить его появление стоит вот по какой причине: у Товстоногова будет авторитет серьезного, мыслящего трагедиями, эпопеями, гротесками и сатирами художника. В то же время он глубоко привязан к легкой комедии, к водевилю, к музыкальному спектаклю с национальным орнаментом со времен Тбилиси и до «Мачехи Саманишвили» в последние сезоны БДТ. К этому он еще вернется не раз. «Шелковое сюзане» (или «На новой земле») особенно актуально в годы освоения целинных земель. В финале счастливые колхозники приглашают Сталина к себе в гости.

## Д. Золотницкий Свершение мечты

Две подружки-соседки, Холнисо и Хамробиби, сидят по обе стороны низкого дувала, разделяющего их дворики. У них цветистая, по нашему понятию, речь, своеобычный юмор, плавная медлительность движений, свободные {31} и пестрые национальные одежды. Кумушки украдкой рассматривают узорное шелковое покрывало — сюзане. Его вышивает Хафиза, дочь одной из них, к предстоящей свадьбе с сыном другой — Дехканбаем.

В глубине сцены, по улице кишлака, катит арба, над забором видны ее высокие колеса. Мерно покачивается фигура возницы. Неторопливый обмен приветствиями, и арба держит путь дальше. Старухи опять расправляют сюзане.

Все это ново для русской сцены, впервые встречающейся с произведением узбекской драматургии. Ново и привлекательно, потому что комедия Абдуллы Каххара «Шелковое сюзане» — одна из лучших за минувшие годы.

Ленинградскому театру им. Ленинского комсомола принадлежит заслуга первой сценической публикации русского текста комедии. Но дело не только в публикации. В спектакле чувствуется особенное, можно сказать, расположение к пьесе: ее играют с искренней самоотдачей, с настоящим доверием к словам и поступкам героев. Жизнь спектакля погружена в атмосферу истинно поэтическую. Мы наблюдаем дела комсомольцев, преображающих лицо Голодной степи, и героике сопутствует лирика, патетическим, по сути своей, положениям — песня и улыбка.

В названии пьесы режиссеры Г. Товстоногов и В. Ефимов нашли ключевой поэтический образ спектакля. Сюзане для них — это не только подарок невесты джигиту. Такое буквальное значение, понятно, здесь тоже сохранено. Но прежде всего это спектакль о том, как, говоря словами Хафизы, «исчезают рогожные заплаты на шелковом сюзане узбекской земли», о том, как советские люди орошают пустыни, как в строительстве коммунизма старые помогают расти молодым, а молодые — старым.

Образная заставка, введенная режиссурой, прямо доносит этот главный замысел. Снопы света выхватывают из темноты огромную, в высоту портала, карту Советского Узбекистана, всю в многоцветных линиях и пятнах — зеленых, красных, синих, голубых. А перед картой, на авансцене, исполнители ролей Хафизы и Дехканбая произносят стихи о будущем родной земли.

Герои говорят о своем завтрашнем дне перед картой родины — такой публицистический зачин не нов, но он не кажется тут навязчивым или чужеродным. И это связано со свежестью образного решения спектакля в целом.

К финалу вновь гаснет свет на сцене, и вновь перед расцветающей картой оба героя читают стихи о коммунистическом завтра. Тут слова уже прочно подкреплены поступками, вытекают из живой смены событий, столкновений характеров.

И все это — события, характеры, конфликты лирической комедии. Ключ один ко всему спектаклю, он найден режиссурой в согласии с правдой жизни и природой пьесы. Тут ничего не утрачено из добродушного юмора Каххара, кое-где обнаружены и дополнительные комедийные ресурсы, но все до конца подчинено главной, утверждающей задаче. Смеются зрители много. И всегда — вместе с героями. Над героями зрители смеются тогда, когда те и сами над собой посмеиваются. Сатирических красок нет у Каххара, их не стали навязывать ни спектаклю в целом, ни кому-либо из персонажей в отдельности. Скажем, не в меру самолюбивый и обидчивый бригадир-хлопкороб Мавлон, по замыслу постановщиков, вовсе не является главным «организатором {32} смеха» в спектакле, хотя и действует необдуманно, сгоряча. Над Мавлоном смеются как раз меньше всего — за него борются.

Люди, сегодня преображающие свою родную землю, идут к будущему, принадлежат будущему. Театр показывает героев на пути в их завтрашний день.

В сценических характеристиках лиц, особенно молодежи, в самом образе спектакля схвачена эта устремленность.

Много света, воздуха, солнечных красок в музыке В. Волошинова, в декорациях Я. Садовской и А. Тибиловой. Сохраняя достоверность национального колорита, композитор и художники оттеняют приметы дружного наступления, жизнерадостного порыва.

На этом пути — и лучшие актерские удачи.

Дехканбая играет Г. Гай, и играет превосходно. Его Дехканбай, крепкий, широколицый, живет на сцене в непрестанном действии, он наполнен не только происходящим, но и предстоящим, — пожалуй, как раз стремление к еще не преодоленным пространствам и срокам объясняет все основное в его натуре. Среди героев он самый стремительный, но зато никто лучше него не умеет быть и сдержанным, когда надо взять новый разбег.

Вся в легком, почти летящем, движении Л. Светлова, играющая секретаря правления колхоза Салтанат. В том, как ее Салтанат обегает руководителей своего колхоза и, отгибая палец за пальцем, передает бесчисленные поручения, в том, как она беззаботно распевает, сидя где-то в поднебесье, на своем наблюдательном пункте; наконец, в точности пластического рисунка и естественной свободе интонаций — во всем этом настоящая полнота сценического существования образа, подлинно поэтическое воплощение стремительной жизнерадостности.

Оптимизм строителя по призванию, верящего в свои руки и в свое дело, с мягким и располагающим юмором раскрывает А. Рахленко, исполнитель роли Кузыева. Актер большого обаяния, Рахленко передает живые приметы современного героя — энтузиаста, песенника, острослова, передает не подчеркнуто, с безошибочным тактом.

Черты искреннего лирического дарования обнаружила совсем молодая актриса Г. Матвеева, дебютирующая в роли Хафизы. В. Татосов, играющий школьника Амана, видит в увлечении своего героя авиацией, полетами еще одну линию, восходящую к центральному замыслу спектакля.

Рядом с молодыми энтузиастами — председатель колхоза Рахимджан, роль которого исполняет Р. Рубинштейн. Толстяк Рахимджан, по его словам, все более полнеющий с каждым новым успехом колхоза, уже при первом своем появлении отказывается от поездок в машине. Так — в пьесе. В спектакле эта реплика Рахимджана перенесена к концу, она выглядит тут неким итогом внутреннего развития образа. Пожалуй, в любом другом случае такое осмысление «сквозного действия» могло бы показаться наивным, но здесь нельзя не согласиться с авторами спектакля: реплика теперь и в самом деле перерастает свое буквальное значение. Стремительному председателю уже просто-напросто не усидеть в машине.

К сожалению, образ парторга Адылова, слабый в пьесе, невыразителен и на сцене.

{33} Роли двух старух-кумушек сыграны по-разному: Л. Волынская (Хамробиби) строит рисунок образа на внешне комедийной характерности жеста, мимики, интонации, Е. Лосакевич (Холнисо) — с уклоном в психологизацию. Сам по себе контраст исполнительских манер не вызывает возражений, однако в обоих случаях здесь еще нет должной глубины проникновения. То же можно сказать и о В. Волкове, играющем знатного хлопкороба Мавлона. Найдены верные бытовые и психологические подробности, но образ в целом пока прямолинеен, даже грубоват.

Странное дело. Режиссура, привыкшая работать над обогащением литературного текста, как видно, отдала свои главные усилия образам молодых героев, сравнительно слабее выписанным в пьесе, и в спектакле эти образы действительно стали полнокровными, красочными, убедительными. А образы «стариков», наиболее удавшиеся драматургу, на сцене вышли бледнее. Тут театру еще предстоит дополнительная работа, возможны и новые вводы.

Среди других просчетов режиссуры — наличие в спектакле двух эпилогов. Один — это та самая финальная заставка на авансцене, с картой и чтением стихов, о которой говорилось выше. Кольцевое обрамление как будто завершает действие. Но дальше следует эпилог, предусмотренный пьесой. Такой избыток эпилогов — непосильная нагрузка для одного спектакля.

В целом же «Шелковое сюзане» в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола — спектакль ясного и целеустремленного поэтического решения. Он смело может рассчитывать на длительную жизнь.

*«Советское искусство», 1952, 4 июня*

Статья Е. Холодова в журнале «Театр» (Ленкому надоело «дерзать и экспериментировать»), ударившая в самое чувствительное место, подытоживала первый выезд в Москву на гастроли. Показывали восемь спектаклей («Дорогой бессмертия», «Гибель эскадры», «На улице Счастливой…», «Поезд можно остановить», «Новые люди», «Ошибки одной ночи», «Кто смеется последним», «Гроза»), на которые Москва отозвалась с энтузиазмом, даже когда спорила с Товстоноговым. Он сам резюмировал московскую прессу как «положительную оценку». Вообще-то, Москва единодушно сказала, что ансамбля, «стиля еще нет», что между режиссером и актером чувствуется разлад. Мало «выдвигается» молодежь. Чувствуется сходство с Н. Охлопковым, только у Товстоногова, в отличие от Театра Маяковского, нет «примата» актера (Б. Волгин, «Смена», 1954, 16 сент.). Так считали и «явные приверженцы», как рекомендовала себя в статье «Лица необщим выраженьем» Н. Лордкипанидзе («ЛГ», 1954, 26 авг.), и те, кто чуть ли не иронизировал над кинопроекциями, наплывами, знаменами — иногда простреленными, духовыми оркестрами, эффектами массовок, излишками «сурового оптимизма». В целом московские обзоры, статьи и рецензии, с минимумом дежурных комплиментов и поклонов в известную сторону, говорят в заметно изменившемся тоне: честного и предметного диалога с театром.

## **{****34}** Б. Емельянов Совершенствовать мастерство

Спектакли Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, гастролирующего в Москве, вызывают большой интерес у зрителей. И этот интерес не случаен. Перед нами театр героической темы. На его сцене можно увидеть комсомольцев — защитников революционного Петрограда, матросов-большевиков, идущих на фронт гражданской войны, революционных демократов шестидесятых годов, героев-антифашистов, борющихся за мир.

Воплощая на сцене героическое начало, режиссура с большой смелостью ищет новых средств идейного и эмоционального воздействия на зрителей. В этом отношении театром достигнуто многое. Зрителей пленяют четкость идейного замысла, выразительная форма многих спектаклей.

Но странное дело: спектакли этого театра, показывающие весьма драматические события, часто не вызывают волнения в зрительном зале и тревоги за судьбы героев. Среди образов, создаваемых актерами, нередко спорными являются как раз образы центральных, положительных героев.

На сцене этого театра герои часто побеждают не ценой жестокой, упорной борьбы, а просто потому, что они — представители нового, а новое, как известно, неодолимо. В этих случаях театр предлагает зрителю радоваться победе, не показывая всей трудности ее достижения. Эта победа, несмотря на видимость препятствий, иногда достигается героями слишком легко.

Как правило, театр показывает лишь внешнюю сторону подвигов героев, не проникая глубоко в их внутренний мир. Режиссура так настойчиво прибегает к выразительным декорациям, музыке и другим эффектам потому, что здесь не актер, а именно эти элементы спектакля наиболее полно передают то отвлеченное понимание героизма, которое свойственно этому театру.

Обратимся к его последней работе — постановке пьесы прогрессивного английского драматурга Ю. Маккола «Поезд можно остановить!». Поезд особого назначения везет людей разных европейских национальностей на строительство американской военной базы. В ряде волнующих эпизодов театр показывает, как люди, вначале не знающие, куда их везут, постепенно осознают страшную для них истину. У многих возникает мысль о сопротивлении. И вот в конце спектакля пассажиры мчащегося поезда уже должны перейти к действию. Они вынуждены сделать выбор: либо остановить поезд смерти, либо стать покорным орудием поджигателей войны.

Решение остановить поезд, избавляющее их от величайших бедствий в будущем, в настоящем полно риска и может принести смерть каждому из них. Но именно эти моменты огромного напряжения оставляют зрителя спокойным. Более того, зритель смеется, когда старый коммунист Меринг (Е. Лебедев), которого через несколько секунд застрелит американский солдат, вызывающе прохаживается под наведенным на него дулом пистолета. Меринг ведет себя так, словно для него не существует опасности и смерти. Он выглядит не как живой человек, а как символический образ, воплощающий силы мира, которые нельзя убить, и смерть его поэтому — чистая условность.

В большей или меньшей степени у всех участников этой картины конкретный, реальный план действий подменен абстрактно-символическим. Стремясь {35} показать, что силы мира неодолимы, театр сделал слишком легкой внутреннюю борьбу каждого персонажа и, следовательно, не смог передать героизма простых людей, останавливающих поезд. Театр пренебрег кульминационным моментом пьесы: он поторопился показать результат борьбы, не заставив зрителей испытать ощущение неизвестности за исход поединка.

Нечто подобное происходит и в спектакле «Гибель эскадры» А. Корнейчука. Стремясь передать пафос неодолимого торжества революции, театр слишком рано показывает то, что должно стать ясным в итоге. В пьесе А. Корнейчука враги революции имеют вполне реальные шансы завладеть эскадрой, отрезанной от своих баз и потерявшей связь с Красной Армией. Но они показаны в спектакле заранее обреченными людьми, с которыми как будто легко бороться. В пьесе большевистский комитет постепенно, ценой больших усилий завоевывает анархически настроенную матросскую массу. Поведение Гайдая, усомнившегося в подлинности ленинского приказа топить боевые корабли, выглядит в театре как случайность, объясняемая необузданным темпераментом этого героя.

Но ведь в пьесе Гайдай — замечательный типический образ. Его судьба отражает всю сложность пути человека из народа, разбуженного революцией и лишь в долгом процессе борьбы понявшего всю мудрость политики Коммунистической партии. Гайдай — именно тот образ, который позволяет решить основную тему спектакля, показать рождение массового героя гражданской войны.

Гайдай в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола получился бледной фигурой не по вине артиста Г. Гая. Все дело в стремлении режиссуры передать пафос революции не через судьбы отдельных героев, а при помощи эффектных массовых сцен. Этим достигаются, конечно, известная монументальность и эпичность, но, к сожалению, из героического спектакля исчезает герой.

Что же происходит, когда имя героя обязывает показать его во весь рост? Спектакль «Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова рассказывает о Юлиусе Фучике, продолжающем вести борьбу даже в тюремной камере, накануне казни. Мы видим, как Фучик организует первомайскую демонстрацию заключенных. Мы любуемся им, когда он, сидя в ресторане под охраной гестаповца Бема, удрученного поражением немцев под Сталинградом, с веселой дерзостью предлагает своему тюремщику вернуться обратно в тюрьму. Да, мужественное поведение Фучика артисту удалось показать. Но как переданы глубокие психологические переживания героя?

Режиссеры Г. Товстоногов и А. Рахленко пытаются показать это, но опять прибегая к внешнему приему. Сцена поделена на две части. Внизу — серая камера, где заключен Фучик. Наверху возникают картины его прошлого. Вместе с воспоминаниями на сцену врываются солнечный свет, воздух, яркие краски, множество людей — словом, жизнь, которую так страстно любил Фучик. Подчеркнутый контраст этих двух планов действия выражает драматизм судьбы героя. Ну, а сам Фучик? Видит ли зритель, что герою нелегко умереть, особенно когда разгром фашизма так близок?

В финале спектакля мы слышим подлинный текст из книги Фучика: «Не раз я думал, как досадно быть последней жертвой войны, солдатом, {36} которого в последний миг убивает последняя пуля. Но кто-то должен быть последним!» Простые слова, но какой огромный подтекст! Артист Д. Волосов произносит их без горечи, холодно и как-то деловито. «И мчится надежда наперегонки с войной, смерть состязается со смертью. Что придет скорее — смерть фашизма или моя смерть?» Эти слова также принадлежат Фучику, но их нет в спектакле. Они могли бы стать его драматической темой. Ведь Фучик, готовый встретить смерть, все же надеется на спасение. Театр отвергнул тему надежды как слабость, недостойную героя.

Мы коснулись трех спектаклей, поставленных Г. Товстоноговым в тесном содружестве с художником В. Ивановым, и все они отличаются тем, что в них сглажена острота внутренней борьбы героев при усиленном подчеркивании внешних ее проявлений.

Героическому театру нужен герой. Это аксиома. Актер, и только он, способен воплотить героическое на сцене. Лишь он один может показать, как рождается герой, и то, что его подвиг отнюдь не так празднично легок, как мы иногда видим на сцене Ленинградского театра имени Ленинского комсомола. Декорации, музыка и другие выразительные средства призваны лишь усиливать впечатление, создаваемое игрой актера.

В репертуаре театра есть спектакли, где эти принципы соблюдены. Это «Новые люди» С. Заречной по роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и «На улице Счастливой…» Ю. Принцева. Именно здесь многие образы положительных героев представляют бесспорную удачу театра.

Если артист Д. Волосов, воплощающий образ Фучика, никогда не забывает об ореоле своего героя, то исполнители положительных персонажей спектакля «На улице Счастливой…» не считают, что они изображают исторические личности. В этом их преимущество. Здесь артисты свободны от благоговения перед создаваемыми ими образами героев. Мечты о славе удальца Барабаша (Е. Лебедев) и трогательная любовь к нему Глаши (А. Лузина) временами вызывают улыбку. Зритель громко смеется над деревенским увальнем Федором (П. Лобанов), неожиданно для себя очутившимся в центре событий революционного Петрограда.

Так на глазах зрителей рождаются герои-комсомольцы. Когда Барабаш совершает подвиг на поле боя, эффект вращающейся декорации нисколько не мешает исполнителю. Театр достиг здесь той гармонии отношений между режиссурой, художником и актерами, которой ему не удалось добиться в своих программных спектаклях «Дорогой бессмертия» и «Гибель эскадры».

Театр сделал многое, работая над героической темой. Он умеет хорошо показать внешнюю сторону борьбы героя. Ему теперь остается главное — глубже проникать в его душу. Тогда на первый план спектакля выйдет актер, а выразительное оформление, так преобладающее сейчас во многих работах театра, станет фоном, на котором ярче засверкают человеческие характеры.

*«Известия», 1954, 21 авг*.

## **{****37}** В. Саппак Много спросится…

Когда смотришь спектакли выступающего в Москве Ленинградского, театра имени Ленинского комсомола, все время чувствуешь, что перед тобой коллектив, работающий увлеченно, творчески, упорно ищущий свою дорогу в искусстве. Есть в этом театре спектакли удачные и неудачные, но нет в них равнодушия, нет ремесленничества, нет привычки к спасительным штампам.

Свои гастроли в Москве театр начал «Дорогой бессмертия». Спектакль этот, получивший в свое время широкую известность, заявлен театром как программный. О нем стоит поговорить подробнее, чтобы попытаться осмыслить его с точки зрения тех тенденций, которые определяют сегодня путь театра, направляют его творческие поиски.

Что прежде всего подкупает в спектакле «Дорогой бессмертия», являющемся сценической интерпретацией книги Юлиуса Фучика «Слово перед казнью»? Это, конечно, свое решение темы, стройный и единый режиссерский замысел.

Спектакль появился два года назад, в то время, когда в драматургии известное распространение получили «теория» бесконфликтности, а на сцене — порожденная ею серость и обезличка. Понятно, что когда зритель смотрел постановку, отмеченную смелостью театральной формы, впечатляющую своими эмоциональными контрастами, когда взволнованное зрительское отношение к Фучику сливалось с горячим, активным отношением театра к своему сценическому герою, тогда зритель голосовал за спектакль и не замечал его недостатков.

С тех пор вырос театр, выросли требования зрителя — недостатки спектакля стали заметнее. Говоря о недостатках, мы прежде всего имеем в виду слабые, уязвимые стороны самого режиссерского замысла, замысла по-своему интересного, реализованного последовательно и до конца.

Как же «увидели» книгу Фучика режиссеры Г. Товстоногов и А. Рахленко, художник В. Иванов?

… Темная камера с низко нависшим потолком, куда после первого допроса бросают избитого почти до смерти Фучика, — вот как будто бы единственно возможное место действия спектакля. Но нет, это не так! Живая и свободная мысль Фучика рвется на волю. В памяти своей, в своем воображении он идет по улицам любимой Праги, возвращается к жизни героического подполья, переживает счастье коротких встреч с Густиной. И театр как бы следует за ходом его воспоминаний. Вот где-то наверху, над камерой, рождается светлая точка. Она растет, надвигается на зрителя, превращается в широкое окно — окно в прошлое. И далее весь спектакль строится на чередовании эпизодов в тюрьме и на воле, где мы знакомимся с товарищами Фучика по подпольной борьбе, становимся свидетелями его ареста.

Прием этот сам по себе не является формальным. Он возникает из строя самой книги и имеет своей целью многоплановое раскрытие центрального образа.

Однако было бы неверно не видеть и слабых, в чем-то даже опасных сторон этого приема. Это в первую очередь подмена логического развития образа его дробным показом в двух параллельных плоскостях.

{38} Взять хотя бы линию воспоминаний. Что представляет она? Скорее всего, это история ареста Фучика, словно запечатленная в ряде снимков, сделанных при вспышках магния. В каждом из них — важное для героя событие, а также своя эмоциональная настроенность, своя гамма красок. Но все это как бы подернуто дымкой воспоминаний, лишено объемности, непосредственности жизни, лишено прямого и активного действия. В этом смысле можно говорить об иллюстративности этих наплывов, к тому же настойчиво обращающих нашу мысль к прошлому и вносящих в спектакль ноту некоей предрешенности событий. В результате эти наплывы, хотя каждому из них и присуща яркая картинность, мало служат прямому раскрытию сильного, человечески неповторимого характера Юлиуса Фучика.

Мы не будем сейчас подробно останавливаться на вопросе о том, является ли лирико-бытовое решение образа Фучика преднамеренной трактовкой театра или же просто в самой природе актерского дарования Д. Волосова отсутствует открытый, яркий темперамент, то «солнце в крови», без которого, на наш взгляд, нет образа Фучика. Для нас важно прежде всего то, что самое решение спектакля, прием мгновенных переключений из одной временной плоскости в другую, невольно требует от исполнителя трансформации, рвет единую линию жизни актера в образе.

В результате лучшими, наиболее содержательными оказываются сцены, лежащие вне основного приема, — прежде всего короткие, но полные большого человеческого содержания эпизоды, показывающие Фучика и тюремного надзирателя Колинского. Во всех этих сценах есть напряженное внутреннее действие, «жизнь человеческого духа». И дело здесь не столько в том, что Г. Гай сдержанно, с большим ощущением «второго плана» ведет роль Колинского, сколько в том, что тут есть линия развивающихся отношений Фучика с другом, неожиданно обретенным в стане врагов, есть последовательное раскрытие характеров в действии. Но такой действенной линии отношений с Фучиком, такого раскрытия характеров через поступки лишены все остальные герои. Поэтому в спектакле фактически нет образов ни жены Фучика Густины, ни Лиды Плахи, ни его друзей по подпольной борьбе. Учитель Пешек и рабочий Малец из друзей главного героя становятся безликими «наперсниками» его. Обращенные к ним патетические, потрясающие душу строки книги-исповеди Юлиуса Фучика, превращенные в пьесе в его живые реплики, звучат слишком книжно, неестественно.

Речь идет в то же время не о том, что ленинградцы не должны были ставить спектакль о Фучике так, как они его поставили. Но можно ли за самобытностью замысла, за поисками яркого решения не замечать того, что порой театр уходит от глубоких прочтений, от пристального анализа человеческих образов?

Являются ли наиболее уязвимые стороны спектакля «Дорогой бессмертия» частными недостатками этой работы театра или за ними проступает определенная тенденция — тенденция неполного раскрытия человеческих характеров, недостаточного внимания к внутреннему миру героя? В поисках ответа на этот вопрос обратимся к другим постановкам театра. И здесь наше внимание прежде всего остановит на себе работа артиста Д. Волосова над образом Туляги в спектакле «Кто смеется последним».

{39} С первого появления на сцене Туляги — Волосова, этого смешного человека с семенящей походкой, с тихим, робким голосом и старомодной, преувеличенной вежливостью манер, вы проникаетесь к нему сложным и каким-то глубоко личным чувством. Здесь и добрая улыбка, и ощущение вашего превосходства, и пока еще неизвестно из чего вырастающая человеческая симпатия к этому персонажу… Удивительный случай произошел с научным сотрудником Тулягой! Сегодня, как и всегда, шел он к себе на работу, в Институт геологии, и вдруг некий гражданин пристально посмотрел на него, подошел поближе и спросил, не проживал ли он в свое время в Воронеже и не служил ли в деникинской армии. Туляга до последней степени взволнован этим эпизодом. Он рассказывает о нем своим сослуживцам. Ведь он, Туляга, действительно был в годы гражданской войны в Воронеже и, к несчастью, на самом деле похож, как две капли воды, на одного деникинского полковника! Сюжет комедии К. Крапивы и строится на том, как директор института Горлохватский, проходимец и карьерист, шантажирует Тулягу тенью деникинского полковника.

Артист Волосов рисует Тулягу вовсе не трусливым обывателем. За мнительностью и нерешительностью Туляги Волосов видит прежде всего большую внутреннюю честность, скромность, доходящую до робости, и то, что мы назвали бы деликатностью души. Благородство, почти детская чистота Туляги — вот «зерно» образа. Туляга — Волосов глубоко страдает и в то же время органически не может именно в силу своей чистоты и деликатности противостоять грубому напору Горлохватского. Театр вслед за драматургом не жалеет слабого, а ищет в нем скрытые душевные силы. Самым интересным и удивительным является то, что, досадуя на Тулягу, смеясь над ним, жалея его, мы в то же время ни на минуту не теряем к нему уважения. И когда в последних картинах «маленький» Туляга наконец вступает в единоборство со «всемогущим» Горлохватским, когда он находит точный и неотразимый способ разоблачить врага (Туляга преднамеренно пишет смехотворно-невежественный доклад о «мамонтовой свинье», и Горлохватский с ученым видом зачитывает его на заседании в институте), когда Туляга впервые разгибает спину и, заранее предвкушая победу, хохочет свободно и весело, зритель радуется и аплодирует не только торжеству правого над виноватым, — он радуется за человека, победившего свою слабость, отстоявшего свое достоинство.

Волосов — Туляга самый яркий, но не единственный пример тонкого и умного проникновения ленинградцев в глубины человеческих характеров.

Вот Гай — минер Гайдай в «Гибели эскадры». Большую жизнь сильного, незаурядного человека, жизнь, полную глубоких раздумий, страшных ошибок, невозвратимых утрат, прожил перед нами в спектакле Гайдай. Напряженность и сосредоточенность мысли, емкий второй план — эти присущие артисту черты проявились в спектакле полно и зримо. Человек сильных порывов души, порой необузданных, но всегда благородных в своей основе страстей, мгновенных, но твердых решений, тут же приводимых в действие, таков Гайдай в исполнении Гая. Такому Гайдаю веришь, несмотря на все его ошибки. Когда Гайдай по приказу партии собственными руками {40} взрывает любимый корабль, который для него дороже жизни, образ обретает трагедийное звучание, поднимается до высокой патетики.

Вот Л. Волынская — тетушка Хамробиби в спектакле «Шелковое сюзане». Сколько истинного комизма в этой маленькой старушке, во всей ее подвижной, стремительной фигурке, в ее милой болтовне, в задиристых наскоках на окружающих! Это не просто колоритная фигура, а цельный человеческий характер, где за смешной внешностью и за вздорностью поведения скрывается доброе материнское сердце.

И в каждом отдельном случае это не просто удача исполнителя, это актер плюс режиссура, подчинившая свои усилия глубокому выявлению душевной жизни героев; это актер плюс художник, сумевший создать такую сценическую площадку, на которой исполнителям действовать удобно и легко. Это, наконец, актер плюс весь коллектив, ибо каждая из этих работ поддержана общим ансамблем, общим пониманием идейного смысла спектакля.

Можно было бы назвать еще немало интересных работ и других актеров, таких, как А. Рахленко, В. Казаринов, Д. Дудников, Л. Светлова. Они — живое свидетельство возможностей коллектива, показатель его умения воплощать живые и человеческие характеры. Они — заявка, ступень к постановке большой драматургии, к пьесам Горького, Чехова, Шекспира.

Но пока все-таки лишь заявка!

Театр растет, находится в движении. Думая о пути этого талантливого коллектива, пытаясь обобщить впечатления от виденного, невольно приходишь к заключению, что наиболее уязвимым местом его является недостаточное внимание к полному проникновению каждого актера в каждый образ. Недостатки «Дорогой бессмертия» не случайны. Так или иначе проявившиеся в этой постановке уязвимые стороны творческого метода театра дают о себе знать в большинстве виденных нами спектаклей.

Почему не поднялся выше бытового звучания спектакль «На улице Счастливой…», заявленный режиссером как романтический? Почему в «Ошибках одной ночи» отсутствует не только стремительный комедийный темп, но неясна и самая цель театра, определившая выбор именно этой пьесы? Почему, наконец, в спектакле «Поезд можно остановить» так много динамики внешней — и в использовании кино, изображающего мчащийся поезд, и в скачущих ритмах музыки, и в назойливых шумах, имитирующих стук колес, — и так мало динамики внутренней, так мало напряженного драматизма, острой идейной борьбы?

Конечно, в каждом конкретном случае есть свои причины, определяющие неудачу или не полную удачу театра, но нельзя не обратить внимания и на то, что именно на эти спектакли падает наибольшее число актерских работ, где при общей достоверности и добросовестности нет ни глубокого проникновения в образ, ни своей мысли, ни поисков неповторимого сценического портрета. А. Хлопотов (Колыванов и Стивенс), Г. Матвеева (Констанция и Герда Ауэрбах), Г. Хованов (Чарльз Марлоу и Шервуд), К. Дмитриев (Мак Лин) — вот лишь некоторые примеры тому. Все эти актерские неудачи однотипны, хотя мы встречаем их в несхожих спектаклях.

Природа их ясна: упрощенность анализа, логики сценических поступков, {41} неразработанность «второго плана» ролей. Видимо, театр забывает порой, что в спектакле любого жанра, любой широты постановочного замысла, любого своеобразия сценической формы успех невозможен без разведки человеческих душ, без исследования человеческих характеров.

Театр как бы отступает иногда от своих собственных достижений, уходит в сторону от больших задач, которые в силах ставить перед собой.

Нет, не должен мириться со среднедобропорядочным уровнем некоторых своих работ, с так называемыми «проходными спектаклями» театр, который знает взлеты подлинного вдохновения! Нет, не имеет на это права коллектив, который способен на такое блестящее, такое цельное решение идейно-художественной задачи, каким является финал поставленного Г. Товстоноговым спектакля «Гибель эскадры».

Вот этот финал.

Пустынная плоскость палубы. Нависшие жерла огромных орудий. Вьющиеся на ветру сигнальные флаги — «Погибаю, но не сдаюсь!» Какая-то особая — суровая и торжественная — тишина царит на последнем корабле затопленной, но не покорившейся врагу черноморской эскадры. Скорбным полукружьем, опустив головы, стоят моряки. Тягостное ощущение остановившегося времени, мучительное ожидание трагической и неотвратимой минуты…

И когда затем по свистку боцмана матросы начнут последний аврал, когда под старую матросскую песню о «Варяге» начнут они драить палубу корабля, который через минуту пойдет ко дну, это настроение, кажется, достигает предела. Но режиссер, очень точно уловивший сочетание трагичности и торжественности момента, делает еще шаг, поднимая на новую ступень эмоциональный накал этой сцены. В белой парадной форме, сверкая золотом труб, вступает на палубу оркестр. Под призывные звуки прощального марша моряки покидают корабль. И вот уже по ступенькам трапа сходит умолкший оркестр и только сухую дробь отбивает барабанщик. Последним покидает корабль командир, когда палуба начинает опускаться…

Чем потрясает эта сцена? Тем, что при широте и монументальности замысла, при всей живописности великолепно найденного режиссерского решения все внимание театра оказалось сосредоточенным на людях, на живых участниках скорбных событий. Прощание моряков с кораблем, прощание зрителей с героями спектакля режиссер увидел как высшую точку в раскрытии характеров, как счастливую возможность проникновения в распахнутые до конца человеческие души, как утверждение неувядаемой красоты и несгибаемой силы рожденного в огне революции нового человека.

В этом синтезе яркого, своеобразного постановочного решения с глубоким проникновением в глубины человеческой души и хочется видеть путь этого талантливого коллектива.

Театр умеет дерзать. Театр знает, что такое «настоящее». А кому многое дано, с того много и спросится!

*«Советская культура», 1954, 26 авг*.

{42} Первые гастроли Товстоногова продолжили традицию Н. П. Акимова, которого тоже всегда бурно встречала Москва. Понемногу Товстоногов сделался главным ленинградским гостем столицы, особенно после смерти Акимова в 1968 году. С Ленкомом, а потом с БДТ Товстоногов отправлялся на столичный смотр с разными временными промежутками между гастролями. В Москве ждали его приезда как особенного и большого события, словно не один Товстоногов, а само театральное искусство демонстрировало все свои возможности. При бедности у нас театральных праздников эти регулярные гастроли заменяли театральные фестивали. Последний из них состоялся весной 1991 года, когда Москва смотрела возобновленных «Мещан» и окончательно прощалась с Товстоноговым, его театром и традицией.

Более всего «сурового оптимизма», металлического блеска и маршей было в «Гибели эскадры». В персонажах («живых человеческих отношений на сцене нет, несмотря на скульптурную четкость мизансцены… напряженность длительной паузы… трагический аккорд» — Р. Беньяш, «СИ», 1952, 13 авг.) — злобствующем боцмане Кобзе, инженере Корне, в колоритных фигурах Фрегата и Паллады и, конечно, в Оксане — волевом вожаке, комиссаре — намечены колоссальные образы «Оптимистической трагедии», к которой режиссер совсем близок; пока они только шахматные фигуры блестящей по порядку и плану партии. П. Громов писал, что актеры сушат, приземляют образы («ВЛ», 18 июля 1952); зато достигнута «почти оркестровая согласованность массовых сцен» (Р. Беньяш, «СИ», 1952, 13 авг.). Вплоть до финала, когда моряки шеренгой со сцены уходили в зрительный зал, преобладали формы торжественного шествия и военного парада. По контрасту с «Дорогой бессмертия» в «Гибели эскадры», как писали, обошлись «без излишней театральности и ложного романтизма». Героическая часть будущей «Оптимистической» отрепетировалась в «Гибели эскадры». Исторический смысл и роль коммунистической партии, глубину патриотических чувств передать удалось, писала Р. Беньяш, а людей нет.

В Москве заметили, что лучшие спектакли Товстоногова — двух-трехлетней давности. «Мажорная тональность» «Гибели эскадры» к 1954 году утратила привлекательность. Менялись вкусы. В «Гибели эскадры» «коллектив изображен сильнее, чем отдельные судьбы», что к середине 50‑х годов сразу стало архаичным. «Дух обновления» (Р. Беньяш) проник на сцену Ленкома вместе с произведением Г. Николаевой «Повесть о директоре МТС и главном агрономе». Для Ленкома Товстоногов предпочел свой вариант инсценировки (другой был принят Ю. Завадским в Театре имени Моссовета). Ленинградская версия оказалась «ближе к первоисточнику, драматургически крепче» (О. Дзюбинская, «СК», 1955, 13 сент.). И хотя на заднике кинопроекция еще изображала «пшеничное море», спектакль был о человеческой силе и слабости. Так Товстоногов включился в общую «распашку целины». «Первая весна» (название спектакля, премьера 10 июля 1955 г.) — «крупная творческая удача» и перелом к новым темам, новым краскам и актерам. Героиню играет не стопроцентная «комсомолка» Н. Родионова (комсорг Наташа в «Где-то в Сибири», {43} Катерина в «Грозе», Оксана в «Гибели эскадры», а главное, — Зоя в знаменитом спектакле Ленкома до-товстоноговского периода по поэме М. Алигер «Сказка о правде»), а маленькая, характерная, лирически-трогательная Римма Быкова. Настей Новиковой она дебютировала в Ленинграде.

## Г. Капралов Настина дорога

Этой рецензии хочется предпослать один случай.

Не так давно в редакцию ленинградской газеты «Смена» пришло письмо. Читатель спрашивал: есть ли в мирное время место подвигу? Письмо было опубликовано. В ответ посыпались сотни откликов, и в каждом из них рассказывалось о сегодняшних доблестных делах строителей коммунизма.

Письмо было одно. Ответов пришло много. Но не стоит ли задуматься, как и почему мог родиться подобный вопрос?

Нам кажется, что в этом в известной степени повинно и наше искусство. Когда юноша или девушка, стоящие на пороге самостоятельной жизни, задают себе подобный вопрос, то, обратившись к литературе, произведениям театра и кино, они далеко не всегда получат достаточно убедительный ответ.

Поставленный недавно Ленинградским театром имени Ленинского комсомола спектакль «Первая весна» (инсценировка «Повести о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой) привлекает особое внимание тем, что в нем утверждается наша героическая повседневность. Театр даже подчеркивает свой замысел, когда одно из главных действующих лиц — молодой директор машинно-тракторной станции Алексей Чаликов — говорит в прологе: «Был я убежден, что как только кончу учиться, так сейчас же начну совершать разные трудовые подвиги и героические поступки. Но в Журавинской МТС, куда меня направили, никакого героизма не требовалось». Как видно, Чаликов в момент нашего с ним знакомства считает, что подвиг совершается лишь в условиях особых, из ряда вон выходящих. А в конце спектакля он уже может воскликнуть: «Я теперь такое в жизни сделаю, что другим и не снится!» — потому что перед глазами его стоит Настя Ковшова, вчерашняя выпускница сельскохозяйственного института, ныне главный агроном той самой МТС, где «никакого героизма не требовалось».

Когда Настя (Р. Быкова) появляется впервые в своем коротком сером пальтишке и синих лыжных штанах, когда, тряхнув косичками, так по-девчоночьи торчащими из-под вязаной шапочки, она протягивает руку и представляется: «Ковшова… Настасья Васильевна…» — то в зале звучит смех. Действительно, «Настасья Васильевна» не соответствует всему облику этой девочки, будто только что вставшей из-за школьной парты. «Малоподобная агрономша!» — восклицает разбитной тракторист Стенька Бобриков, и мы готовы согласиться с ним.

Когда поначалу Алексей Чаликов (Г. Селянин), удовлетворенный тем, что его МТС идет «ухо в ухо» с другими в районе, в ответ на замечания Насти о непорядках в работе станции говорит с нею наставительно-терпеливо, как с ребенком, с наивностью которого приходится считаться, мы {44} тоже готовы встать на его сторону, так по-детски звучат Настины слова «нас в институте учили».

Но вот Настя встретилась с главным инженером станции Аркадием Фарзановым (Г. Хованов), приехавшим сюда из города в надежде на бесхлопотную жизнь. «В книгах и газетах написано…» — говорит она, и Аркадий взрывается: «Опытные люди, товарищ Ковшова, читают книги в два глаза. Одним глазом видят, что в строчках написано, а другим — что за строчками». Но Настя слушает его как человека, говорящего на непонятном языке. И мы уже начинаем постигать, что не наивность и неопытность движут этой девушкой, а бескомпромиссная требовательность, беспощадная честность. Так растет Настя в наших глазах.

За цифрами, за планами севооборотов молодой агроном умеет видеть живых людей, их радости и печали. Вот почему так волнует сцена (кстати, этого эпизода нет в повести), когда в студеный зимний вечер, продрогшая и измученная, приходит Настя к Лине Львовне, главному агроному соседней МТС. В замерзших руках она держит пучок кукурузы. Девушка разыскала ее в степи, на участках прошлогоднего сева, чтобы еще раз убедиться в правильности своего решения — с весны вместо плохо произрастающих здесь клеверов сеять эту ценную культуру. «Хорошая кукуруза?» — спрашивает она Лину Львовну, и в ее голосе и затаенная радость большой надежды и непереносимая тревога. «Плохая!» — равнодушно отвечает беспечная хозяйка дома. Настя потрясена: «В этих колхозах это такой важный вопрос. Там бескормица, и оттого они плохо живут. Они поверили мне, что смогут жить лучше…». Голос ее прерывается, она плачет. «Из‑за кукурузы!» — изумляется Лина…

Вспоминая этот спектакль, хочется рассказывать его сцену за сценой: и то, как Настя со страстью матери, защищающей своего ребенка, доказывала секретарю обкома Сергею Сергеевичу (А. Хлопотов), что вопрос об изменении севооборотов надо решать немедленно; и то, как гневно обличала она во лжи Фарзанова; и то, как, не в силах повлиять на разбитного Стеньку (Н. Волченков), пытавшегося вывести в поле неисправный трактор, легла поперек дороги, чтобы преградить путь машине…

Разве это не трудовой подвиг — так вот, изо дня в день, преодолевая скептицизм, равнодушие и даже ненависть одних, воодушевляя других и работая, работая не покладая рук, не остужая сердца, добиваться, чтобы все делалось так, как учит партия, так, чтобы поднялись отстающие колхозы и люди ощутили плоды своего труда! Артистка Р. Быкова, с истинным драматическим талантом и пленительной естественностью исполняющая свою сложную роль, сумела воплотить, говоря словами автора повести, «… тот самый русский характер, безбоязненный да бескорыстный, в чувствах беззаветный, в работе удалой и безотказный, на вид простоватый и смирный, на деле отважный, благородный и к себе беспощадный».

Значение того, что сделала Настя Ковшова в Журавинской МТС, не исчерпывается хозяйственными успехами, выведшими станцию на первое место в районе. Не менее важно то нравственное влияние, которое она оказала на окружающих людей, в особенности на Чаликова. Правда, этот образ в инсценировке лишен многого из того, чем он обладал в повести, и молодому {45} ярко одаренному артисту Г. Селянину приходится больше играть в паузах, в минуты молчания и немых раздумий своего героя, чем выражать словами его мысли и чувства. И все же ему удается показать, как поднимается из глубины души Алексея ее подспудное богатство, как открываются его глаза на истинную ценность Фарзанова, как постигает он духовную красоту Насти и сам хочет стать лучше, заслужить ее уважение и любовь.

Рядом с Настей каждый, в ком не зачерствело сердце и не заглохла совесть, должен становиться чище, благороднее. Даже мещаночка Лина, столкнувшись с нею в памятный вечер, испытывает, как это тонко показано артисткой Н. Ургант, пусть на какую-то минуту, но смущение и даже стыд за свое беспечное существование.

Дух борьбы, исканий, взлет человеческих сил передаются в спектакле не только, игрой актеров, но и точно найденным ритмом действия, всей его атмосферой, взволнованной, страстной и в то же время глубоко лирической.

Режиссерское мастерство, с каким вылеплен этот спектакль, проявляется также и в том, как точны, рельефны, образны его детали.

В инсценировку не вошло многое из того, чем интересна повесть. Но на сцене проникновенно раскрыта духовная красота советского человека, а это — одно из самых драгоценных качеств истинного произведения искусства.

*«Комсомольская правда», 1955, 29 ноября*

В конце ленкомовского периода Товстоногов отрепетировал главные линии своей, уже периода БДТ, режиссуры. Его знаменитые инсценировки классики, прежде всего «Идиота», начались с «Униженных и оскорбленных», последней премьеры в Ленкоме (с И. Ольшвангером), состоявшейся 9 февраля 1956 года и поспевшей к семидесятипятилетию со дня смерти Ф. М. Достоевского. Не один Товстоногов и не один театр в стране отметили памятную дату. Достоевский, как и другие нежелательные долгое время имена, сразу появился на многих театральных афишах. В серии инсценировок по разным городам страны Ленком с пьесой А. Рахленко и З. Юдкевич опередил других соискателей. Ленинградскую постановку в числе лучших в сезоне в конце мая 1956‑го увидела Москва. Опасения — как будет выглядеть и звучать Достоевский, подзабытый, обвиняемый в жестокости, юродстве, индивидуализме, пугающий разными нездоровыми страстями, — эти опасения рассеялись с первого взгляда. «При всех его колебаниях и противоречиях Достоевский с нами», — пишет рецензент (Р. Беньяш, «СК», 1956, 7 июня). Иван Петрович (О. Окулевич), воплощение совести, и девочка «без луча солнца» Нелли (следующая роль Р. Быковой) — человеческая сердцевина спектакля. Однако, предупреждают критики провокационные вопросы, жалости к героям театр ни в коем случае не хотел, потому-то и одержал победу над слабостями Достоевского. Тем не менее выбор актеров свидетельствовал, что сострадание и жалость не случайные краски спектакля, а его новые цели. Недаром Нину Ургант, игравшую Наташу, упрекали в том, что она слишком счастлива. {46} Образ города, каменного Петербурга, возникал в декорациях В. Дмитриева, использованных Товстоноговым для своей постановки. В финале словами Дмитрия Карамазова театр заклинал будущее, чтобы оно было без «единой слезинки». И хотя гуманизм, как и оптимизм, обязательные идейные атрибуты советского искусства, у Товстоногова налицо, психология беспокойства и истерически выраженное нетерпение и отчаяние тех, кто ждет немедленного счастья, подтверждали «верность природе и стилю» Достоевского.

## Л. Варустин «Униженные и оскорбленные»

Наследие Ф. М. Достоевского, с его раздирающими противоречиями, гениальным проникновением в сокровенные движения человеческого сердца, всегда было особенно чуждо какому-либо механическому выравниванию и нивелировке. Оно никак не желало уместиться на тощем ложе вульгарно-социологических и других заранее заготовленных схем. Впрочем, догматики и схоласты долго не раздумывали над этим камнем преткновения. Дружно навалившись, они попытались скатить его под откос, вычеркнуть имя гениального писателя из большой литературы. Не им ли мы обязаны и тем, что его произведения надолго «сошли» со сцены, а актеры разучились играть Достоевского.

Есть нечто знаменательное в обращении Ленинградского театра имени Ленинского комсомола к постановке «Униженных и оскорбленных». С театром этим связана смелая разведка неизведанных путей в искусстве, отбор не гладеньких, спокойных, а животрепещущих, ярких произведений, показывающих жизнь и человеческие характеры во всей их противоречивой сложности.

Роман «Униженные и оскорбленные», созданный писателем вскоре после возвращения из ссылки, в самый разгар общественного подъема 60‑х годов, носил явно переходный характер. С одной стороны, пафос гуманизма, обжигающая боль за обездоленных и гонимых, с другой — мелодраматическая любовная линия, мотивы трагической безысходности, переходящей в болезненную раздвоенность человеческого сознания.

Сохранив сюжетную линию, авторы инсценировки А. Рахленко и З. Юдкевич отобрали те сцены и моменты, в которых наиболее ярко и глубоко раскрываются характеры героев, социальная драма униженных и оскорбленных. Освободив роман от приторно-фальшивых авторских оценок поведения Алеши, сняв примиряющий эпилог, инсценировщики создали динамичную и глубоко сценичную композицию.

Спектакль, поставленный молодым режиссером И. Ольшвангером под художественным руководством Г. Товстоногова, зазвучал открытым вызовом мрачным и злобным силам собственнического мира. От начала до конца он проникнут глубоким сочувствием к униженным и оскорбленным, доведенным до отчаяния, но не теряющим своего высокого человеческого звания.

В спектакле гуманистическая и социальная линия романа еще более окрепла и определилась. На сцене предстал не очищенный, процеженный, {47} дистиллированный Достоевский, а подлинный Достоевский, со своей больной совестью, писатель-гуманист, трагически запутавшийся в своих рецептах лучшей жизни.

Подобрав на ведущие роли талантливых исполнителей, режиссура спектакля смело экспериментировала, старалась найти и развить в актере новые черты дарования.

Быть может, это сильнее всего проявилось в блестящей игре артиста В. Косарева (Алеша). Мы уж как-то привыкли к скованной, я бы сказал даже нередко поверхностной игре этого актера в ролях положительных героев. В этом спектакле артист «нашел себя». В обаятельной непосредственности, в грациозной восторженности Алеши — Косарева — черты подлинного образа романа. Актер глубоко заглядывает в душу своего героя. От сцены к сцене вырисовывается характер совсем уже не такого простосердечного, восторженного мальчика, обидно заблудившегося в любви между Катей и Наташей, Вот он прощается с Наташей. Уткнувшись в ее колени, он плачет, и плечи его содрогаются. Казалось бы, от неподдельного чувства. Но вот Катя зовет его, и он покорно бежит за ней. В его обычной пританцовывающей походке, в жестах самовлюбленного человека чувствуется, что трагедия обманутой им девушки даже царапины не провела по сердцу этого великовозрастного порхающего мотылька.

Ответственная роль князя Валковского доверена артисту А. Рахленко; театр не ошибся в своем выборе. В его исполнении князь Валковский — сильный, проницательный, коварный противник, скрывающий под безупречными манерами холеного аристократа жестокость и полную духовную растленность.

Сцена в ресторане на Малой Морской — одна из самых важных в понимании режиссерского замысла спектакля и актерского решения роли.

… Князь в приподнятом настроении. Миллионы Кати, считай, уже в его руках. И у Рахленко пропадает холодная настороженность, хищная собранность в движениях, столь характерные для первых сцен. Князь как бы вознаграждает себя за нервную напряженность предыдущих дней. Он немножечко пьян, его движения стали развязны.

В этой сцене можно было сделать акцент на замешательстве князя, когда он неожиданно узнает, что оберегаемая им свято тайна о «преступной» связи с матерью Нелли известна Ивану Петровичу. Но такое решение противоречило бы трактовке роли князя в спектакле как выдержанного, умеющего обуздывать свои чувства, сильного человека. Рахленко не соблазнился такой возможностью. После слов Ивана Петровича: «Это та, которую вы обокрали» — наступает пауза. А Рахленко замирает на месте — князь старается осмыслить происшедшее. Моментально сообразив, что эти слова ничем ему не грозят, он торжествующе-цинично смеется.

И вот конец сцены. В расслабленной, как-то сморщившейся фигуре князя, которого бережно поддерживает лакей, чувствуется его моральное поражение. Ему не удалось сломить человеческое достоинство Ивана Петровича.

Князю Валковскому противостоят в спектакле те жертвы, вокруг которых он, как паук, плетет свою черную паутину.

{48} Прежде всего это его несчастная дочь Нелли (Р. Быкова). Молодой актрисе, так порадовавшей зрителя исполнением роли Насти Ковшовой в «Первой весне», удается создать образ замкнувшейся в себе, болезненно недоверчивой, повзрослевшей не по годам девочки. К сожалению, артистке не всюду удается показать за гордой озлобленностью, за угловатыми жестами Нелли мягкую, отзывчивую душу ребенка, потянувшегося к доброму сердцу Ивана Петровича. Проникновение в замысел Достоевского видно и в работах Е. Лебедева (Ихменев), А. Хлопотова (Маслобоев), Н. Ургант (Наташа), О. Аверичевой (Бубнова).

Подлинный дух Достоевского живет и в художественном оформлении спектакля (В. Дмитриев и М. Лихницкая).

В неказистой меблировке квартиры Ихменевых, в приплюснутой чердачной комнате Ивана Петровича, «меблированной» кроватью да столом, в мрачном «колодце» ресторации Бубновой — доминируют замкнутые, лаконичные штрихи… Все без простора и воздуха. Все трагически безысходно, кажется, нет предела человеческому страданию.

Оригинально решен финал спектакля. Гаснет свет. Яркий луч прожектора прорезает темноту, и расстроенному воображению Ивана Петровича снова предстают раздирающие его сознание картины. Умирает под забором безответный старик Смит, уходит на поругание Наташа из дому, гнусавит свои ругательства Бубнова. Потрясенный Иван Петрович (О. Окулевич) выходит на просцениум, и оттуда звучит его голос, скорбный, негодующий и недоумевающий, почему же так подло устроена жизнь!

Мы начали свою рецензию с того, что сказали — артисты разучились играть Достоевского. Просмотрев спектакль в Театре имени Ленинского комсомола, мы рады взять эти слова обратно.

*«Театр», 1956, № 1*

Не случайно критик пишет, что «удачнее оказались сцены, происходящие в темных закоулках города, и образы, в которых Достоевский воплотил жестоких или изуродованных жизнью людей»; не случайно не находили «светлого начала» (Ю. Головашенко, «ВЛ», 1956, 22 марта). Жизнь является в театр Товстоногова совсем с другой, мало респектабельной и, как правило, неблагополучной стороны.

Волею обстоятельств в 1954 году режиссер попадает в Театр комедии. Обстоятельства суть таковы. В 1949 году Н. П. Акимова, после компании с лозунгами «театр без репертуара, без режиссуры», отстранили от руководства Театром комедии и спустя некоторое время с понижением в очередные режиссеры приняли в Театр имени Ленсовета. Там он поставил мрачное «Дело» А. Сухово-Кобылина и мрачные «Тени» М. Салтыкова-Щедрина. Во время отсутствия Акимова в Театре комедии работали режиссеры разных ленинградских театров, в том числе и Товстоногов. «Воскресенье в понедельник» В. Дыховичного и М. Слободского оказалось «выстрелом вхолостую» (так назвал рецензию в «ВЛ» 31 мая 1955 г. А. Минчковский, он писал: «Ни волшебным фонарем, ни хорошей музыкой А. Цфасмана не восполнить отсутствия в комедии внутреннего действия и оправданности показываемых {49} событий».) Зато «Помпадуры и помпадурши» (в параллель акимовским «Теням») — многообещающая, хотя и зловещая, встреча с настоящей сатирой. Театральная сатира в этот момент воспряла к жизни, довоенное «сатира нам не нужна» забыто. Попытки Н. Акимова ставить Е. Шварца («Тень» и «Дракон»), его же «Дело», затем спектакли М. Чежегова «Волки и овцы» и «Мертвые души» — расчищали путь «Помпадурам». В одну волну были выброшены на театральный берег постановки Акимова в Театре имени Ленсовета, товстоноговские «Помпадуры и помпадурши», трилогия по Маяковскому в московском Театре сатиры, поставленная под водительством В. Плучека. Понятия сатиры и сатирического не вызывают, как совсем недавно, стеснений и извиняющихся оправданий, они не прячутся за каким-нибудь утвердительно-оптимистическим прикрытием, а значатся в заголовках статей.

## И. Шнейдерман В увеличительном зеркале сатиры

Мундир! Один мундир! Он в прежнем их быту  
Когда-то укрывал, расшитый и красивый,  
Их слабодушие, рассудка нищету…

*А. С. Грибоедов*

Эти строки вспоминаются, когда смотришь спектакль Ленинградского театра комедии «Помпадуры и помпадурши» по мотивам произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина (инсценировка К. Кривошеина). Ибо первое, что видишь, — зеленый, добротного сукна занавес, забавно стилизованный под генеральский мундир: с пышными эполетами и золотым шитьем алого воротника, с золочеными пуговицами по борту и на обшлагах.

Сходятся и расходятся полы мундира, и на сцене в смешном сатирическом заострении возникают черточки современного Щедрину сановного быта — и нищета рассудка, и раболепие, и разврат, и взятка, и административная резвость, попирающая всякое понятие о законе. Таково содержание показанной театром истории одного заурядного воспитанника ресторанов и «минерашек» — школы для «золотой» молодежи, поставлявшей верных слуг царю и отечеству. За хвостик тетеньки держась, пролезает он в губернаторы, входя во вкус власти, постепенно распоясывается и… слетает с высокого поста. Вековечная служебная карусель завершает очередной круг. Парадные проводы одного помпадура мгновенно, как в ловком карточном фокусе, превращаются во встречу следующего, которого, разумеется, ожидает впереди такая же участь.

Сатирический цикл «Помпадуры и помпадурши» создавался автором в то трудное десятилетие (1863 – 1874), когда общественный подъем конца пятидесятых — начала шестидесятых годов сменился жестокой реакцией. Но ценность произведения Щедрина выходит далеко за пределы бытописания своего времени — Щедрин раскрыл существеннейшие, «родовые» свойства бюрократии: паразитизм, приверженность к форме, равнодушие к существу дела, превращающие чиновника в слепое орудие произвола.

«Помпадуров и помпадурш» в Театре комедии поставил Г. Товстоногов. Режиссер, ранее тяготевший к монументальным формам революционно-героической {50} драмы, выступил теперь как автор своеобразного, ярко комедийного представления, которому, может быть, не всюду хватает силы щедринского негодования, но в котором много язвительного юмора и изобретательной театральной остроты. Однако и в новом для нас жанровом обличье легко распознаются приемы товстоноговской режиссуры с ее живым публицистическим темпераментом и острым чувством сценической формы. Линия, объем, цвет для Товстоногова-режиссера в его наиболее удачных работах — необходимые средства художественной выразительности. Он безошибочно выбирает художников и легко превращает их в своих сорежиссеров. Таким сорежиссером в данном спектакле стал С. Мандель.

Оформление спектакля слито с режиссерским рисунком. Понадобилось, например, режиссеру и художнику показать ту лестницу кумовства и протекционизма, по которой герой пробирается к вожделенной должности помпадура, — на сцене возникает кресло, колонна, небольшой, хорошего письма, портрет Александра II. От дремлющей в креслах тетушки (чье старческое слабоумие смешно пародирует Е. Уварова) искатель хлебного места отправляется по разным «влиятельным лицам» — везде, картина за картиной, та же овальная колонна, такие же черно-золотые кресла. Но лик венценосца от раза к разу становится внушительнее, крупнее, пока, наконец, у «очень влиятельного лица» оробевший кандидат в губернаторы не оказывается под портретом «царя-освободителя», написанным в полный рост и во всю стену. Так высмеивается монархический культ «священной особы императора», так предметно иллюстрируется социальное тождество маленького губернского помпадура с помпадуром всероссийским.

Аллегорична огромная, с лебедями и амурами, кровать, на которой Надежда Петровна Бламанже (ее превосходно играет И. Зарубина), упиваясь звуками романса «На заре ты ее не буди», оплакивает падение старого помпадура, а затем погребает в своих могучих объятиях тщедушную фигурку очередного начальника губернии.

Достигнутое в этих эпизодах единство постановщика, художника, композитора (В. Маклаков), актеров рождается как результат режиссерского восприятия стилистики Щедрина. «Я знаю: прочитав мой рассказ, читатель упрекнет меня в преувеличении», — писал Щедрин. «Но, — утверждал он далее, — многое потому только кажется нам преувеличением, что мы без должного внимания относимся к тому, что делается вокруг нас… На самом деле небывальщина гораздо чаще встречается в действительности, нежели в литературе. Литературе слишком присуще чувство меры и приличия, чтоб она могла взять на себя задачу с точностью воспроизвести карикатуру действительности». Отвергая ханжеские литературные приличия, Щедрин смело, во всей наготе, изображает ту гнусную действительность, которая «на каждом шагу обличает самое себя в преувеличениях». Сцена в будуаре помпадурши гиперболична и карикатурна, но это — «карикатура действительности».

До самого конца представления фантазия и вкус не изменяют режиссеру и художнику — одна остроумная выдумка следует за другой. Но даже щедрая режиссерская фантазия не в силах полностью скрыть недочеты {51} инсценировки. Инсценировка «Помпадуров» таит в себе трудности непреодолимые. Есть произведения повествовательной прозы, в которых покоится скрытая возможность пьесы. Проза «Помпадуров и помпадруш» иная. Едва ли можно найти что-нибудь менее «драматургичное», чем этот обширный цикл художественно-публицистических очерков с их сложным языком иносказаний и аллегорий. Здесь нет ни единого сюжета, ни героев, проходящих через всю книгу. Пьесу пришлось выкладывать, как мозаику, соединяя несколько персонажей в один, привлекая образы и текст из других вещей Щедрина. Инсценировка, поставленная Театром комедии, — лишь некое подобие пьесы: события обозначены, но не всегда раскрыты, диалогам иной раз недостает психологических связей, а образам — полноты существования.

Форма, найденная постановщиком, хорошо связывает зрелище извне, но внутренние его скрепы не стали от этого прочнее. Вот несколько примеров. Лаконично, пробегом ряда испуганных фигур показана драка в дворянском собрании. Особенно потешен оглушенный и вертящийся, чтобы не упасть, господин с головой, торчащей из продавленного стула. Но почему люди подрались, в чем сущность борьбы различных дворянских группировок между собой и с губернской администрацией, — непонятно. Весьма жизненный по своим истокам и сатирическому прицелу эпизод «принуждения помпадура ко взятке» не поднят на сцене выше наивной, несколько нарочитой иллюстрации. Случайной, немощной попыткой напомнить о страдающем народе кажется появление мастерового перед разбушевавшимся самодуром-губернатором. Под пером карикатуриста на гладком листе бумаги гротесковая поза помпадура, сидящего на законах, положив ногу на стол, получилась бы, вероятно, превосходной. Но сценический гротеск, не менее любого другого сценического жанра, требует связного, мотивированного действия, живых человеческих взаимоотношений. Гротеск же, созданный на сцене не для раскрытия смысла, содержания действия, а лишь от переизбытка актерской, режиссерской фантазии, теряет свою силу.

Товстоногов не принадлежит к тем режиссерам, которые стремятся «умереть в актере», в то же время он умеет освобождать актеров от штампов, помогает им зажить подлинной, органичной жизнью в образе. Вопреки неблагодарному для исполнителей материалу, это во многом удалось и в новой работе. Из крохотной, почти бессловесной роли помещика Праведного режиссер и артист В. Осипов сделали предельно шаржированное и вместе совершенно живое лицо иссохшего, уродливо скрюченного ханжи. Толкая к драке других, он жадно наслаждается зрелищем потасовки и радуется так, как будто бы сам участвовал в победе, а потом — истово бьет земные поклоны в церкви. Фигура получилась смешная и зловещая, и получилась потому, что создана она не средствами плакатной графики, а средствами театрального, действенного раскрытия характера. Острота реалистического гротеска лишь усилена здесь с помощью художника и гримера.

Того же достиг А. Вениаминов в роли Бламанже, причем достиг без внешней шаржированности, что еще ценнее. Гаденького помпадуршина супруга Вениаминов сделал человеком бурных желаний. Он страстно тоскует оттого, что с отставкой старого помпадура, так сказать, потерял «должность». {52} Он робко и страстно жаждет, чтобы жена обольстила нового помпадура. В нем есть что-то собачье — восторженное и пугливое.

И. Зарубина, А. Бениаминов, В. Осипов не одиноки в спектакле. Легко и точно выполняют заостренный рисунок своих маленьких ролей С. Федоров (дежурный чиновник), А. Волков (старый помпадур). В иной, более бытовой, но также достаточно комедийной манере играет Л. Кровицкий умудренного опытом правителя канцелярии, П. Суханов — дальновидного подрядчика Дерунова, С. Филиппов — невозмутимого слугу Гаврилу, откровенно презирающего своего хозяина.

Образ нового помпадура, стержневой образ спектакля, темпераментно воплощен Н. Трофимовым. Актер убедительно обрисовал почти хлестаковскую пустоту, никчемность этого молодого человека приятной наружности, который бессмысленно выкрикивает либеральные, а потом ретроградные фразы, но чьим единственным «принципом», по меткому замечанию его камердинера, является: «есть, пить и денег не платить». Развитие образа сильно затруднено искусственным построением сюжета. Но все же хочется, чтобы актер органичнее передавал черты злобного самодурства, которые должны все яснее проступать сквозь наивный «эпикуреизм» молодого администратора по мере того, как его обволакивает и разлагает окружающая среда.

Радостно, что после длительной полосы неудач Театр комедии блеснул в «Помпадурах и помпадуршах» смелой сатирической мыслью и отточенным профессиональным мастерством, по которому так стосковался его зритель. Увлеченный вечно живым гением Щедрина, творческий коллектив приложил много усилий, преодолевая несовершенства инсценировки. На этом трудном пути не обошлось без скрытых и явных потерь. Но и то многое, что достигнуто, составляет ценный вклад в репертуар, обогащает и уточняет наши представления о возможностях и средствах сатирического жанра на сцене.

*«Советская культура», 1955, 8 февр*.

Игровая сатирическая фантазия наполнила спектакль находками, которые не раз пригодятся Товстоногову. В «Помпадурах» идет игра с портретом царя (он увеличивается в размерах от сцены к сцене), как в «Смерти Тарелкина» в 1983 году, где у «освободителя» несколько раз сменилась физиономия при неизменной, запечатленной на парадном портрете во весь рост фигуре. Об огромной белой кровати из «Помпадуров» Товстоногов вспомнил тоже в восьмидесятые годы и вместе с Э. Кочергиным (как в «Помпадурах» с С. Манделем) мизансценировал на огромной тахте пародийный любовный дуэт Мамаевой и Глумова.

В «Помпадурах» Товстоногов, пишут критики, полемизирует с «тусклым правдоподобием», которое «царило в последние годы в Театре комедии» (Р. Беньяш, «ЛП», 1955, 6 февр.). Понятно, что правдоподобие, и тем более «тусклое», с Акимовым плохо совмещается, на его здоровую голову валят обвинения с больных голов, а он, как прежде терпел за формализм, теперь должен терпеть за реализм не того сорта. Что касается Товстоногова, то его умение в «Помпадурах» начать правдоподобным, {53} а кончить «неправдоподобным, фантастическим, бредовым, невероятным» (Р. Беньяш) ему понадобится в «Балалайкине и Ко», «Ревизоре», «Смерти Тарелкина». Вираж сначала в Театр комедии, потом в Театр драмы имени А. С. Пушкина все более отвлекал режиссера от Ленкома, где складывалась картина хотя и пестрая, но и скучноватая. Один за другим следуют невыразительные спектакли. «Обычное дело» А. Тарна — психологический детектив в духе «Двенадцати рассерженных мужчин» («Эффектная схема», решили в газетах о спектакле); «Новые люди» по роману Н. Чернышевского «Что делать?», призванные исправить репертуар и более ничем не замечательные; «На улице Счастливой…» Ю. Принцева, наполовину сочиненная в театре, — «патетический, волнующий спектакль» (В. Гаевский, «МК», 1954, 5 авг.) о первых комсомольцах и контрреволюционерах; «Поезд можно остановить» Ю. Макколы, построенный на лейтмотиве кадров бешено мчащегося поезда, приема, забытого до премьеры конца семидесятых годов «Мы, нижеподписавшиеся…», — едва появившись, сходят со сцены. В ленкомовский период Товстоногова обвиняют в трамовских пережитках, в концертно-театральном бодрячестве — то ли оно обитало, как призрак, в стенах Ленкома, то ли подпитывалось извне, с трибун. А то, что значительно, делается за стенами Ленкома — в Театре комедии, в Театре имени Пушкина… От опеки комсомола и комсомольского зала, чуть что посылающего протесты режиссеру через газету «Смена», от «передовой молодежи прошлого», как именует героев классики сам Товстоногов, его тянет к человеку просто, к лирике и камерности «Первой весны» и «Униженных и оскорбленных». Пусть даже внушается, что новые тяготения возникают по мановению «высочайших сфер». Радостно встречая «стремление театра о каждом человеке сказать правду, и сказать своим собственным голосом» (Р. Беньяш, «ЛП», 1955, 30 июля), должно добавить, что красота души советского человека раскрывается особенно сильно после сентябрьского пленума ЦК КПСС. Сцена в «Первой весне», по замыслу режиссера, превращается в трибуну Кремлевского Дворца, и с нее залу исповедуется директор МТС Алексей Чаликов.

Уходя из Ленкома Товстоногов мог выбирать театр — его приглашают наперебой, и начальство могло «передовиком» заткнуть любую театральную брешь. В Театр драмы имени Пушкина его приглашают на постоянную работу, заявил Л. С. Вивьен («Театр», 1955, № 11), но союз ограничился одним спектаклем. На старейшей русской сцене Товстоногов великолепной, праздничной и могучей «Оптимистической трагедией» распрощался с театральной героикой, именно распрощался, хотя «Оптимистическую» ставил еще раз, в 1980 году, да и любимую «Гибель эскадры» А. Корнейчука повторит вскоре в БДТ. Премьера в бывшей Акдраме состоялась 25 ноября 1955 года.

В юности он видел «Оптимистическую трагедию» в Камерном театре у А. Таирова. Теперь эти спектакли сравнивали, во-первых, потому, что налицо было влияние; во-вторых, потому, что новая ленинградская постановка не уступала старой московской. Но «воздух двух {54} спектаклей был разным» (Р. Беньяш, «Товстоногов»). 19 и 20 февраля 1956 года «Оптимистическую» Товстоногова показывали в Москве делегатам XX — исторического, трагического, переломного — съезда партии. Спектакль, однако, прославился не образом партийного руководителя (хотя он наконец получился), а собирательной правдой о человеке. Героями произведения стали Вожак Ю. Толубеева, стоящая за ним «субъективная правда отрицательных образов» (из обсуждения спектакля «Оптимистическая трагедия» в ЛО ВТО), а также субъективная правда Алексея, Сиплого, пленных офицеров и всех других участников событий. Спектакль Товстоногова при этом параден, торжественен, с подробной раскадровкой массовых сцен (режиссер Р. Агамирзян), которые окончательно достраивались в процессе репетиций, с разнообразными приемами и степенями условности. Тут и Ведущие обращаются к потомкам; тут и рассчитанное во многом на фантазию зрителя превращение палубы корабля в бескрайнюю степь и далеко уходящую дорогу. Громады степи, моря, корабля и дыхание человека, его внутренний мир сосуществуют и чувствуют друг друга.

Социальный оптимизм спектакля в том, что смерть одного человека, даже лучшего, не меняет общественных целей: Комиссар умер, но дело его живет, дело, за которое она, Комиссар, погибла, бессмертно. Тут Товстоногов еще в патернализме нашего прошлого. Оплакивали, однако, не идею, а интеллигентную, суховато-строгую, уверенную в себе и по-матерински терпеливую женщину, совсем не воинственную. Смерть одного человека событийнее, чем потопление целого флота в «Гибели эскадры». Там финал «оптимистичен» по-старому: моряки после гибели кораблей отправляются прямо к «полководцу Сталину» (проходы актеров через зал), готовые под руководством Гайдая броситься в победоносную атаку.

После «Оптимистической трагедии» для Товстоногова «народная героика решительно немыслима без психологии» (Д. Золотницкий, «СР», 1961, 11 янв.). Авторов наградили Ленинской премией. Официальное признание совершенно совпадало с художественной значимостью вещи, в которой, по словам К. Рудницкого, густая и плотная сценическая живопись производила впечатление внушительной силы. Кроме того, история впервые представала трагически-конфликтной, такой, какой она бывает в действительности. В «шуме человеческих деяний» (С. Цимбал) слышны разные голоса, а не слитная хоровая декламация.

## Павел Громов История подлинная и мнимая

### 1

Большой успех спектакля «Оптимистическая трагедия», поставленного Г. Товстоноговым в Государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина, рождает заново множество требующих своего решения, наболевших вопросов нашей театральной практики. Рассмотрим этот примечательный спектакль под одним, как нам представляется, {55} существенно важным углом зрения: попытаемся взглянуть на это событие способом, предложенным другим драматургом.

В списке действующих лиц пьесы, как известно, имеются редко в подобном перечне встречающиеся персонажи — двое Ведущих. Эти двое Ведущих поминутно вмешиваются в действие, комментируют события и поступки, иногда дают героям советы, сообщают зрителю сведения, героям неизвестные, скорбят и радуются, негодуют и гневаются не только вместе с персонажами трагедии, но и вместе со зрителем или даже опережая (еще точнее — направляя) возможную реакцию зрительного зала. Каков смысл появления этих фигур в спектакле, зачем они здесь? В Театре драмы имени Пушкина предложено интересное и, вероятно, правильное, соответствующее авторскому замыслу (хотя и не нашедшее полной художественной убедительности) решение. Перед занавесом в свете вспыхнувших прожекторов появляются двое пожилых людей в матросской форме. Это как бы дожившие до наших дней очевидцы и участники описываемых событий. Из зрительного зала вышли двое людей, участвовавших в делах тех незабываемых дней, и рассказали о них тем, кто или не может этого помнить, или мог забыть за новыми, надвинувшимися событиями истории, — о великой, трагической и эпической атмосфере эпохи, которая сама уже стала историей в собственном смысле этого слова. Но почему же тогда на этих людях матросская форма старого русского флота? В пьесе Вишневского «Первая Конная» о присутствующем там также Ведущем сказано: «наша совесть, наша память, наше сознание, наше сердце». Конечно, то, о чем рассказывается в «Оптимистической трагедии», — уже история. Но это история совсем особого рода. Это история, составляющая основу характера каждого из нас. Вопрос о нашем поведении там, в те дни, или в событиях, последовавших за ними, в событиях вчерашних или сегодняшних, которые никак невозможно, немыслимо оторвать от дел и дней тех великих лет, — это вопрос не только нашей памяти, но и вопрос совести, не только вопрос понимания и разумения, но и вопрос души. О таком же «личном» отношении к истории с огромной лирической силой сказал Маяковский: «Это было с бойцами, или страной, или в сердце было моем». И именно поэтому так естественны (должны быть естественными) надетые на Ведущих тельняшки. Ведущие в спектакле — это не только знаки свершающейся, продолжающейся истории, это и типические (не будем бояться такого «делового», «прозаического» в данном контексте слова) люди своей эпохи, люди, в которых исторический разум эпохи выражен ярче, полнее, точнее, строже, чем в любом другом действующем лице трагедии.

Подобный подход к истории обязывает ко многому. Он обязывает, в частности, к тому, чтобы факты, относящиеся к истории нашей литературы, нашей драматургии, нашего театра, не подгонялись к предвзятой, догматически сконструированной схеме. Бывает ведь и так, что в интересах догматической схемы реальные, живые еще в памяти многих из нас факты ставятся вверх ногами, превращаются в мнимости. В выпущенном недавно Институтом мировой литературы имени М. Горького «Очерке истории советской русской литературы» следующим образом истолковано взаимоотношение {56} между ранними драмами Вс. Вишневского (в их числе и «Оптимистической трагедией») и его последней пьесой «Незабываемый 1919‑й»: «Героем пьес Вс. Вишневского всегда была народная масса. Однако порой он не учитывал необходимости индивидуализировать характеры действующих лиц. В “Незабываемом 1919‑м” автор добился большого художественного успеха именно потому, что сумел создать ряд живых, выразительных в своей неповторимой характеристике и вместе с тем подлинно типических образов». Авторов «Очерка», видимо, совершенно не смущает то обстоятельство, что написанное ими представляет очевидную неправду, что реально дело обстоит как раз наоборот: именно в последней пьесе Вишневского нет живых, развивающихся или драматически четко раскрывающихся в процессе действия характеров героев.

С другой стороны, столь же очевидно, что успех новой постановки «Оптимистической трагедии» объясняется, в первую очередь, тем, что режиссер и актеры нашли в этой пьесе богатый, жизненно сложный материал для создания полноценных, резко индивидуализированных образов-характеров и что именно возможность напряженных душевных усилий, необходимых для «разгадывания» жизненной логики этих характеров, именно внутренняя обоснованность, правда человеческих судеб при самых причудливых их поворотах и привлекает в этом случае зрителя в театр. Конечно, характеры здесь созданы не совсем обычным способом. Нет традиционной любовной интриги. Ничего, или почти ничего, не сообщается о прошлом героев, об их индивидуальных, «частных» особенностях, навыках, привычках. Но ведь объяснить смысл подобного, далеко не каждый день встречающегося способа построения конфликта и характеров — это и есть первая обязанность критика. Уклонение от своего прямого долга в данном случае тесно связано с непреодолимым стремлением поставить факты вверх ногами, объявить черное — белым, а белое — черным.

Есть еще и другой способ своеобычного обращения с историческими фактами. Способ состоит в том, что о фактах нежелательных, не укладывающихся в догматическую схему, просто умалчивается. Не было их — вот и все. Говорят, что «на нет и суда нет», но ведь это правило народной мудрости относится к тем случаям, когда действительно факта не было. Ну, а если он был, как тогда поступать? Авторы «Очерка», когда речь идет о значительном, выдающемся явлении советской драматургии, обычно сообщают также и о том, кем и когда данная пьеса была поставлена и сыграна. История советского театра тесно связана с историей советской драматургии. Трудно назвать значительное драматургическое произведение, первая постановка которого не была бы одновременно и большим событием или даже этапом в развитии советского театра. Поэтому вполне закономерно даже в учебниках средней школы рассказывается о вахтанговском спектакле и игре Щукина, когда речь идет о «Егоре Булычове», об игре Качалова, Хмелева и Баталова в «Бронепоезде 14‑69» и т. д. Так же поступают и авторы «Очерка», но только они многое — и притом, видимо, с заранее обдуманным намерением — опускают, так что общая картина получается — как бы это помягче выразиться? — несколько односторонней. Читатель узнает, что К. С. Станиславский ставил «Бронепоезд 14‑69» и что В. Н. Пашенная {57} играла Любовь Яровую, а вот «Оптимистическую трагедию», оказывается, в Москве не ставили и не играли. В Мадриде, в Праге, в Берлине — это другое дело: там и ставили и играли, а у нас — нет, не было такого.

Эту игру в утайки нарушил постановщик нового спектакля «Оптимистической трагедии» Г. Товстоногов на страницах журнала «Нева». Он напомнил, что «Оптимистическую трагедию» ставил в свое время А. Таиров и что спектакль этот был значительным событием в истории советского театра.

Г. Товстоногов в своей статье, воздавая должное спектаклю, поставленному А. Таировым, как важному, значительному явлению, характерному для определенного этапа в развитии советской культуры, в то же время пытается определить целый ряд особенностей этого спектакля, которые сейчас, на новом этапе, должны быть преодолены. Речь идет здесь главным образом об особенностях художественно-стилевого плана. В последние годы как-то так повелось, что попытки установить отличительные особенности разных произведений искусства иногда понимаются как противопоставление, как стремление определить механически понимаемую «правильность» и «неправильность» решения той или иной темы. Подобный подход характерен для догматического мышления и начисто исключает возможность определить своеобразие того или иного произведения искусства в плане содержания. Методологическая предпосылка тут такова: все произведения советского искусства (в особенности произведения сходной темы) заключают в себе одно и то же содержание, различны только технические, формальные способы воплощения этого содержания, внешне понимаемое мастерство. Забывается при этом тот простой факт, что в любом сколько-нибудь серьезном явлении искусства мастерство есть, прежде всего определенный тип, способ воспроизведения художником жизни, действительности. Попытки же показать закономерность предпочтения художником определенного жизненного материала, определенного типа освещения этого материала и т. д. трактуются часто как «противопоставление» разных художников. По-видимому, из боязни быть обвиненным в «противопоставлении» Г. Товстоногов говорит только о желательных для него стилистических качествах своего спектакля и о неприемлемых для него многих стилистических особенностях спектакля А. Таирова. Мысль Г. Товстоногова такова: спектакль А. Таирова был чрезмерно абстрактен, обобщен, монументален, в нем менее детально были разработаны индивидуальные, характерные особенности героев, чем это представляется необходимым ему, Г. Товстоногову, при постановке спектакля сейчас, в 1956 году. Реально дело обстоит намного сложнее. В спектакле Г. Товстоногова иначе трактован, иначе художественно акцентирован целый ряд особенностей содержания трагедии Вишневского, чем это имело место в старом спектакле. Перед нами — разные произведения театрального искусства, прежде всего с точки зрения содержания, а не формы. Г. Товстоногов иначе трактует тему гражданской войны, его сейчас волнуют и занимают иные идейные проблемы, связанные с этой эпохой, чем А. Таирова и его коллектив в 1933 году. Любой непредвзятый зритель, видевший оба спектакля, скажет, что в плане внешнего своего облика, в плане театральной технологии (не только оформления {58} спектакля, но и в принципах построения мизансцен, в манере игры) оба спектакля как раз очень сходны между собой. Стараясь понять закономерность, возможность столь внутренне разных решений одной и той же пьесы в разных театрах в разные периоды истории нашего искусства, необходимо прежде всего понять различие содержания двух спектаклей.

### 2

Наиболее наглядно особенности режиссерского замысла и его воплощения проступают обычно в трактовке вершины драматического развития действия в пьесе, в трактовке кульминации. Известно классическое положение марксистской эстетики, выраженное Ф. Энгельсом, согласно которому наиболее действенной и впечатляющей идея произведения искусства, его тенденция становится в том случае, когда она органически вытекает из развития образных взаимоотношений в произведении, из действенного развития конфликта, а не навязывается извне, не служит украшающим довеском к естественному драматическому движению человеческих судеб. Вершинное сплетение, наивысшее драматическое напряжение в столкновениях, взаимоотношениях характеров, то есть кульминация драмы, определяющая поворот судеб героев к развязке, ярче всего и острее всего в подлинном драматическом произведении открывает замысел, идею драматурга.

Что же составляет кульминацию драмы Вс. Вишневского, как ведут к ней, какие идейные выводы делают из нее два режиссера разных поколений в спектаклях, отделенных друг от друга почти четвертью века? Драматический конфликт в пьесе Вишневского строится на борьбе посланца партии — Комиссара — за высокую революционную сознательность, за революционную дисциплину в отряде моряков, проникнутых своеволием, мелкобуржуазной распущенностью, анархизмом. Эти отрицательные тенденции представляет собой в наиболее законченном виде Вожак, являющийся основным антагонистом Комиссара. Но драма была бы мелодраматическим поединком двух действующих лиц, если бы в основную идейную коллизию не были втянуты в той или иной форме все действующие в ней лица, то есть если бы исход этой борьбы представал в виде единичной победы некоего добродетельного лица над силами зла.

Судьба народная, по известному определению Пушкина, представляющая собой важнейший поэтический материал подлинной трагедии, воплощена в драме Вишневского в целой совокупности сложных взаимоотношений разных действующих лиц с Комиссаром и Вожаком. Борьба за определенные пути развития революции, народа, души народной — вот что составляет основной пафос в действиях Комиссара. Победа над Вожаком не единичный, случайный инцидент в огромном море разбушевавшейся народной стихии. Эта победа была бы немыслима, если бы Комиссару не удалось овладеть душами простых людей, направить развитие этих людей по единственно правильному революционному пути. Победа над Вожаком, суд над ним, его гибель и составляет кульминацию конфликта, тот пункт в развитии драмы, который обозначает важнейший перелом в судьбах всех действующих лиц и ее главного коллективного героя — сводного отряда моряков, который только после этого момента становится подлинно революционным полком. {59} Посмотрим, как эту внутреннюю драматическую неизбежность существеннейшего в драме перелома художественно обосновывают два разных режиссера и два театральных коллектива.

Непосредственно перед решающим столкновением Комиссара с Вожаком, окончательно определяющим судьбу отряда, объясняя, художественно обосновывая кульминацию, происходят три важнейших в драматическом движении конфликта эпизода. От специфики освещения этих эпизодов зависит и вся идейная окраска кульминации. Подготовляя победу над Вожаком, Комиссар вызывает к себе последовательно сначала командира отряда, затем — матроса Алексея. В этих двух эпизодах определяется позиция Комиссара и матросской массы. Контрдействие Вожака выявлено в эпизоде расстрела двух пленных офицеров. Драматическое соотношение этих трех эпизодов прямо подводит к кульминации — к расстрелу Вожака. Наиболее существенным для кульминации является поведение матросской массы. То, что масса пошла в решающий момент за Комиссаром, а не за Вожаком, и выражает идейный смысл кульминации. Типическим образом, характеризующим массу, в трагедии является матрос Алексей. Истолкование фигуры Алексея, его взаимоотношений с Комиссаром наиболее четко обнаруживает отличие трактовки трагедии Г. Товстоноговым от прежней, таировской трактовки. Алексей в пьесе Вишневского — человек умный, бывалый, прошедший большую школу жизни и ищущий в революционную эпоху новых путей. При первом появлении Алексея — И. Горбачева на сцене кажется несколько неоправданным излишество деталей, характеризующих развязность, самоуверенность, распущенность Алексея. Одной из существенных особенностей работы молодого актера И. Горбачева вообще является чрезмерность детализации, излишество подробностей, некоторый нажим. Ему следует быть экономнее, не все наблюденное в жизни или найденное в процессе работы над ролью нести на сцену, обратить внимание на художественный отбор, без которого зрелое мастерство актера немыслимо. Однако в данном случае сгущенность красок — подчеркнуто издевательские, моментами почти шутовские интонации, развинченная походка — свидетельствует не только о том, что актер еще не нашел мудрой меры, без которой нет творческой зрелости мастера на сцене. Здесь, в этом нажиме, в настаивании на том, что Алексей почти что превратился в циника, проявляются и особенности образной концепции всего спектакля, которую чересчур «в лоб» выражает молодой актер.

Алексей представляет во многом загадку для Комиссара — вплоть до решающего объяснения с ним, вплоть до той самой сцены второго акта, которая упоминалась выше. Комиссар уже понимает ясно, что без удаления Вожака повести полк путем настоящей революционной борьбы невозможно. Поэтому перед решающим столкновением с Вожаком Комиссар вызывает командира, кадрового офицера старого флота, без опоры на специальные знания которого невозможно воевать, и затем — Алексея, который представляет массу, то есть то, за что, собственно, и идет борьба не на жизнь, а на смерть с Вожаком. Алексей нагло дерзит офицеру, ведет себя необычайно развязно с Комиссаром — все это по сравнению с прежним спектаклем усилено, сгущено, обострено. Но вот доходит дело до решающего объяснения. {60} Алексей развертывает целую философию, в которой причудливо переплетаются элементы ненависти к собственническому строю с отрицанием возможности организованной борьбы со старым общественным укладом. Он не разбирается в борьбе политических партий, для него все партии одинаково мешают процессу распада старого, ненавистного ему строя. Вершина сцены у Вишневского — момент, когда Комиссар трезво, по-ленински раскрывает Алексею объективный смысл разных оттенков, течений политической борьбы, объективный смысл социальной позиции самого Алексея. Сцена эта очень трудна для исполнения, она носит эстетически новаторский характер. Агитационный, идейно-политический материал становится здесь прямо и непосредственно элементом драматической борьбы, движения, роста характеров. Комиссар говорит: «Кто для мужика надежен? Либералы, кадеты? Продали они мужика, за полтора гривенника продали… Эсеры? О земле сквозь кашель поговорили… и в войну мужика погнали, в окопы, а сейчас к иностранному капиталу побежали…». Реплика Алексея — «побежали» — сопровождена у Вишневского ремаркой — «мрачно». Все, о чем говорит Комиссар, глубоко волнует Алексея: это для него вопрос личной судьбы, никогда и никто еще не говорил с ним так серьезно, не раскрывал ему так ясно смысла происходящего в стране. Диалог Комиссара и Алексея продолжен следующим образом: «Комиссар. Мужик, говоришь, не пойдет? Пойдет… не сразу, понятно… Мы ему и время дадим: “посиди, посиди, подумай”. Хозяйство будем поднимать. Россию на свет, на воздух выведем. Дышите, люди! И пойдет твой мужик, умный он: “нельзя ли с вами в долю?” Алексей (шутливо, но глубоко). В долю — это он пойдет». В спектакле, поставленном А. Таировым, в сущности, эта ремарка — «шутливо, но глубоко» — определяла всю идейную и эстетическую окраску сцены, поведения в ней Алексея. Шуточки, бравада, озорство — все это было напускным у Алексея. (В особенности это заметно было в исполнении Н. Чаплыгина.) Вся сцена в целом решалась как важнейший этап воспитательной борьбы Комиссара за таких людей, как Алексей. Театр «не стеснялся» политического материала в репликах: Комиссар — А. Коонен вела диалог строго, сосредоточенно, с полным сознанием того, насколько все эти прямые политические слова важны для таких, как Алексей, как они проясняют ему его собственные жизненные пути, рассеивают ту путаницу, которая царит в его голове. В переходах от иронии к глубокой задумчивости у Алексея — Н. Чаплыгина ясно выступала социальная биография героя. Зритель видел крестьянского парня с глубокой думой о земле, о новой жизни, о труде в новых условиях. Бытовых подробностей было мало — основные идейные акценты были именно на политическом материале сцены, на глубоко эмоциональном отношении героев к нему.

Любопытно, что в спектакле, поставленном Г. Товстоноговым, почти весь этот материал вычеркнут или акцентирован так, что его почти не замечаешь. Непосредственно политическая тема играет очень малую роль в психологическом движении этой сцены, и происходит это вряд ли потому, что этот материал показался режиссеру и актерам «скучным» и «несценичным». Проясняет идейный смысл вымарок и новых художественных акцентов конец эпизода. Здесь у Вишневского смелый, почти рискованный психологический {61} ход. Логика, убежденность, страстность Комиссара взволновали, увлекли Алексея настолько, что он (и это характерно для его непосредственной, импульсивной натуры) испытывает влечение к Комиссару как к женщине и тут же прямо и просто в этом изъясняется. Когда в завершение политического разговора Комиссар обращался к Алексею со словами: «Мусору у тебя в голове много», у Вишневского следует ответ Алексея: «А может, я трепался?» Ответ этот сопровождался ремаркой: «хитро». Психологический смысл сцены ясен: Алексей — человек независимый и гордый, ему стало ясно, что он нес чушь, и этой репликой он прикрывает смущение. Именно так и игрался этот момент в Камерном театре. Алексей — И. Горбачев произносит эту реплику так, что зрителю неясно: может быть, и действительно Алексей говорил все это для «форсу», может быть, и в самом деле все эти анархистские фразы — не свидетельство тумана в его голове, а циничная игра словами, чтобы показаться поинтереснее, позанятнее. Чувственную вспышку Алексея в спектакле А. Таирова играли всерьез: Алексей еще только становится на новый путь, он непосредственен и простодушен, несмотря на свой наигранный цинизм, и он по-своему искренне выражает увлеченность Комиссаром. Комиссар в ответ на вспышку Алексея наливает воды в стакан. Дальше у Вишневского текст таков: «Алексей *(выпив воду, как водку)*. А может, я трепался? Ну? Тебя проверяю». По всему смыслу сцены ясно, что ни о какой проверке Комиссара не может быть и речи: реплика Алексея, равно как и выпитая на манер водки вода, говорят о смущении матроса, говорят, что ему опять неловко, он опять понимает, что ему надо еще расти и расти, двигаться дальше по тому пути, на который он решительно встал в этой сцене. Именно так и играли этот эпизод Н. Чаплыгин и А. Коонен. У И. Горбачева эпизод сыгран опять-таки так, что зритель скорее подозревает очередное шутовство Алексея, чем его взволнованность и стыд. Обобщая смысл этой сцены в драматическом движении спектакля к кульминации, можно сказать так: в спектакле, поставленном А. Таировым, эта сцена была решающей для характеристики внутреннего перелома, происходящего в Алексее. Прямые слова партийной правды, носительницей которой является Комиссар, были здесь главным элементом в перевоспитании Алексея. В спектакле, поставленном Г. Товстоноговым, эта сцена решающего, переломного значения не имеет. Алексей сильно задет чем-то в поведении Комиссара (чем — это станет ясно в дальнейшем движении спектакля), но в основном он остается тем же горько иронизирующим над собой и окружающими человеком, каким он пришел в спектакль.

### 3

Разумеется, было бы упрощенчеством и для драматурга, и для режиссера, и для критика приурочивать к какому-то определенному, точно обозначенному моменту завершение перевоспитания человека. Разумеется, это сложный, драматически насыщенный жизненными подробностями и поворотами процесс. Но в самом этом процессе есть моменты, есть точки, когда особенно отчетливо выступает новое качество, появившееся в человеке. Особой напряженностью, яркостью, взрывной силой отличаются такого рода крутые повороты в человеческой судьбе, вероятно, в непосредственно {62} революционные эпохи. И надо думать, что особое значение подобного рода повороты, как бы обнажающие человеческую душу в ее новом качестве, имеют для такого литературного жанра, как драма. Здесь, естественно, несколько «схематизируется» сам длительный процесс развития нового качества, и важнейшее значение имеют сами взрывы, обнаруживающие новую особенность человеческого характера. Излишне распространяться о том, как важны такие «точки» в развитии личности для трагедии. В воспитании матроса Алексея такой переломной точкой в спектакле А. Таирова была сцена встречи с Комиссаром, о которой только что шла речь. В спектакле Г. Товстоногова такой сценой является сцена с пленными офицерами.

К Вожаку приводят двух офицеров, возвращающихся домой из германского плена. Эти изувеченные войной люди страстно хотят приобщиться к революционной действительности как воплощению высшей человечности. Представление о революции у них, конечно, отличается некоторой наивностью, незрелостью, но они искренне преданы революции, верят в нее. И тут выступает особенно ярко и отчетливо человеческая и философская позиция Вожака. Упрощенное представление о Вожаке как о бандите, уголовнике, заурядном убийце было бы неверным. Историческая глубина и сила пьесы Вишневского состоит в том, что автор борется со схематическими представлениями о реальных силах, действовавших в революционную эпоху. У Вожака в прошлом — долгие годы борьбы с самодержавием. В настоящем он представляет себя как защитника интересов широких кругов трудящихся. Представление о задачах революции у него упрощенное, грубо механическое, мелкобуржуазное. Задача революции, по его мысли, — полное уничтожение решительно всего, что в какой бы то ни было степени связано с прошлым, с правящими классами старого мира. К офицерам он обращается со словами: «Все ваше племя под корень поголовно истребить надо». Еще решительнее он высказывается в разговоре со своим сподручным Сиплым: «Все лживые скоты… Под корень всех рубить надо — в каждом старая жизнь сидит».

Секрет воздействия Вожака на людей, подобных Алексею, состоит не в том, что они сознательно обманывают, подкупают или развращают их, секрет их воздействия прежде всего в отсутствии достаточно ясных представлений о путях общественного развития у людей типа Алексея. В. И. Ленин неоднократно указывал на то обстоятельство, что масса простых людей, особенно из мелкобуржуазных кругов, накопила горы злобы по отношению к хозяевам старого общества, но она одновременно обременена предрассудками исторически объяснимыми, и революцию надо делать, используя социальный гнев этих людей и одновременно перевоспитывая их. Комиссар в пьесе Вишневского даже о самом Вожаке говорит: «В другой обстановке, может быть, можно бы с этим Вожаком и слова найти, повлиять… Прошлое у него боевое… Но сейчас дело круто: “воспитывать” таких некогда». Логика Комиссара, как всегда, отличается ленинской гибкостью, диалектичностью и принципиальностью.

Сцена с пленными офицерами в новом спектакле поставлена так: разостлан огромный цветастый ковер, на нем развалился в псевдовеличественной позе Вожак. Он сливает водку из бутылок в сверкающий самовар, {63} без конца льет из самовара в стаканчик и хлещет безостановочно. У Вишневского приход офицеров предварен обменом репликами между Вожаком и Сиплым, из которых явствует, что водки они в данный момент не пьют. О Вожаке сказано в ремарке, что он мрачно гудит «Вихри враждебные веют над нами». Эмоционально сцена «настроена» в спектакле, таким образом, совсем в ином ключе, чем у автора. В пьесе — участники ее серьезны и мрачны: происходит нечто важное для них. В спектакле — разложившиеся вконец люди, реплики их, обращенные к офицерам, звучат издевательски и нагло, происходящее никак не может быть квалифицировано как политический поединок, это — заурядный, примелькавшийся эпизод из практики многочисленных в эпоху гражданской войны банд. В ролях Вожака и Сиплого заняты актеры исключительной силы — Ю. Толубеев и А. Соколов. У Ю. Толубеева Вожак — человек темной и страшной своей животной бездумностью мощи. Сиплый А. Соколова тоже страшен — своей полной опустошенностью. У Вишневского Сиплый почти таков, каким его на редкость выразительно изображает А. Соколов, Вожак же освещен несколько иначе. У Вишневского ступени социального падения героев дифференцированы. В спектакле Г. Товстоногова эти люди стоят на одной исторической ступеньке, различны только индивидуальные психологические краски. Образы здесь более тонко разработаны, детализированы, чем в драме. Зато в драме они социально обобщеннее, монументальнее. В Камерном театре эти роли исполнялись ближе к авторскому замыслу, но актерски они были несколько более тусклыми.

Имел ли право театр, заново поставивший пьесу, на такую идейную переакцентовку достаточно четко выписанных у автора персонажей? Да, имел. Имел потому, что такая трактовка связана органически со всем замыслом спектакля, замысел же интересен и глубок, дает неожиданное и свежее освещение темы, поднятой Вишневским. Режиссер полагает, что прямое, обнаженное раскрытие социальных *корней*, социальных основ происходящего для современного зрителя менее актуально, чем психологически детализированный показ человеческих *итогов*, последствий того социального процесса, который изображен драматургом. Каковы бы ни были исторические предпосылки поведения Вожака, по итогам своих действий он враг революции, влияние его на массу тлетворно. Именно эту тлетворность воздействия Вожака на массу и подчеркивает теперь театр.

Декларировавший необходимость уничтожения «под корень» всего, что связано со старым обществом, Вожак отдает распоряжение расстрелять офицеров, несмотря на то, что они искренно хотят служить революции. Выходит Алексей и заявляет, что ему нравится офицер, которого допрашивал Вожак. Вожак все же повторяет свое приказание. Именно эта сцена трактована в новом спектакле как решающий перелом в сознании Алексея. Здесь легла непроходимая пропасть между Вожаком и Алексеем. Сцена с офицерами не имела решающего значения для развития конфликта в спектакле А. Таирова. В спектакле Г. Товстоногова судьбу Алексея решает реплика Комиссара, узнавшего о готовящемся расстреле офицеров: «Остановить!». Алексей — И. Горбачев именно в этот момент окончательно принимает правду Комиссара. Поведение Комиссара, Комиссар как норма человеческого {64} достоинства — вот что важнее всего, по мысли театра, в перерождении Алексея. Алексей понял, в какую яму он катится со своим наигранным цинизмом. Прав ли театр, так интерпретируя тему Алексея? Безусловно, прав. Естественно, что в эпоху революции, в эпоху грандиозного распада старых общественных связей перед многими простыми людьми очень остро стояла проблема разложения старых, буржуазных нравственных связей, реальной была опасность нравственной деклассации, если можно так выразиться. Революция означала не только рождение новых социальных форм, но рождение нового типа нравственности. Именно эту тему и играет в спектакле И. Горбачев. Он раскрывает духовное выпрямление, духовное возрождение человека. Такая интерпретация роли Алексея прочно связана в спектакле с новой трактовкой ролей Вожака и Сиплого, которая мастерски реализована в игре Ю. Толубеева и А. Соколова.

Есть в спектакле Г. Товстоногова еще одна важная для драматурга тема, которая осмыслена по-новому, в органической связи со всем замыслом спектакля. После расстрела пленных офицеров вспыхивает идейный поединок между Комиссаром и Вожаком, который и решает судьбу Вожака. Вожак настаивает на том, что он был прав, расстреляв офицеров, потому что «каждый должен идти туда или сюда». Вожак представляет себе положение грубо и схематично, он жестко и механично делит людей на «старых» и «новых». Однако революция является грандиозной школой воспитания не только для простых людей, но и для широких кругов интеллигенции. В трагедии Вишневского эта тема дана как тема военной интеллигенции. Известно, какую огромную роль придавали партия и В. И. Ленин вопросу о привлечении к строительству нового общества старой научной и технической интеллигенции, вопросу о привлечении на свою сторону военной интеллигенции в победе в гражданской войне. В споре с Вожаком Комиссар говорит о расстрелянных офицерах: «Они могли прийти сюда. Такие люди будут приходить к нам. В Красной Армии уже двадцать две тысячи офицеров», на что Вожак отрезает: «Двадцать две тысячи предательств». Выше уже говорилось, что судьбу Вожака решает в спектакле Г. Товстоногова нравственное возрождение простого человека — Алексея, окончательный переход его на сторону Комиссара. Толчком к этому был сам факт зверской расправы Вожака с безоружными, беззащитными людьми и гуманное поведение Комиссара в этой ситуации. Именно эта эмоциональная тема является важнейшей краской в переходе массы (это символизировано в поведении Алексея, открыто выступающего против Вожака) на сторону Комиссара, воплощающего разум, волю и мораль партии.

В спектакле А. Таирова существенную роль во всех этих сценах играл еще и образ офицера — командира полка. Командир полка появляется на сцене одновременно с Комиссаром и вызывает враждебное, отчужденное отношение матросской массы, натерпевшейся достаточно в старое время от офицерства. Вожак в своей сложной политической игре ставит перед Комиссаром вопрос «в лоб»: или я, или офицер. Настроения массы таковы, что Комиссару поневоле приходится отвечать, что она стоит на стороне полка. Политическая позиция самого офицера неясна, а в момент напряжения борьбы с Вожаком, до разговора с Алексеем, Комиссар вызывает офицера. {65} Так же, как и сцена Комиссара с Алексеем, сцена столкновения Комиссара и лейтенанта Беринга в спектакле А. Таирова была идейным поединком большого политического накала. У Вишневского вопрос о принятии или непринятии нового строя офицер переводит в вопрос о культурном наследии, о высокой культуре старого общества и кажущемся бескультурье нового. В ответ на такой поворот темы Комиссар читает офицеру стихи Гумилева. В спектакле Г. Товстоногова этот эпизод не вполне понятен даже искушенному зрителю. Важнейшее значение опять-таки, как и в сцене с Алексеем, для офицера имеет здесь личное поведение Комиссара — мужество, решительность, бесстрашие. Офицер наговорил Комиссару много злых слов и считает, что его сейчас арестуют. Комиссар понимает, что это человек запутавшийся, внутренне не уверенный в своей правоте, но честный и принципиальный и именно поэтому способный стать на сторону революции. Артист В. Эренберг рисует колоритную фигуру офицера-служаки, типичного человека старого флота, потрясенного в конце сцены тем, что ему, несмотря на все его дерзости, оказали доверие. Главная краска здесь опять-таки — психологическая, нравственная.

В старом спектакле игрался идейный поединок прежде всего. Цитата из Гумилева, ее драматический смысл в этом столкновении доходил до зрителя не только потому, что А. Коонен, владевшая совершенной техникой трагедийной игры, великолепно читала стихи, но и потому, что она, эта цитата, обозначала определенный момент драматического движения сцены. Это было идейное столкновение, в котором офицер терпел идейное же поражение. Культурное наследие, традиция, к которой апеллировал офицер, оказывалась совсем не Толстым или Лермонтовым, к именам которых обращался офицер, а прежде всего — Гумилевым, то есть «наследием» не очень высокого качества. Комиссар била офицера его же оружием. Реальное культурное наследие оказывалось помощником революции.

Для таировского спектакля этот важный поворот темы был существенно важен и с точки зрения формы самого спектакля. Спектакль решался в монументальных формах классической трагедии, наполненной новым идейным содержанием, и патетическая мощь традиционной трагедийной игры у исполнительницы центральной роли сочеталась с углубленным психологизмом, с мягкой женственностью, глубокой человечностью. В рецензиях на спектакль Театра драмы имени Пушкина иногда в подтексте явственно ощутимо стремление противопоставить эти два спектакля, и в частности противопоставить исполнение роли Комиссара О. Лебзак той трактовке, которую придавала этой роли А. Коонен. Противопоставление это лишено оснований и свидетельствует о тенденции некоторых критиков к вольному обращению с историческими фактами. Спектакли эти действительно разные, но сказать, что старый спектакль был хуже нового, было бы явной неправдой. В соответствии с тем, что в старом спектакле главной темой была тема идейной борьбы, идейных столкновений, социального воспитания и перевоспитания личности, он был монументальнее, эпичнее, обобщеннее по своему внешнему облику, по своей форме. В новом спектакле большее внимание уделяется Духовным итогам идейных коллизий, изображаемых Вишневским, и поэтому в нем несколько более детализированы, конкретизированы характеры героев. {66} Но и та и другая трактовка имеют свои права на существование прежде всего потому, что обе они опираются на глубокое и своеобразное театральное прочтение центрального конфликта трагедии Вишневского, трагедии, наполненной сложным историческим содержанием. И в том и в другом спектакле основная идея, основная мысль представления не навязывается извне драматических событий, характеров главных персонажей, а вытекает из всего хода действия, из драматического развертывания человеческих судеб, воспроизводящего логику верно, в соответствии с исторической истиной, постигнутых драматургом фактов самой действительности.

### 4

Мы видим, что в «Оптимистической трагедии» все основные ее герои втянуты в конфликт, что позиция каждого из героев, его поступки существенно важны для итогов действия, для того общественно-исторического результата, который составляет итог трагедии. В особенности важно здесь развитие, движение образа Алексея, судьба которого представляет собой индивидуально своеобразный вариант судьбы широких кругов народа, проходящих в революции общественно-воспитательный процесс, находящих новые нормы сознания, находящих новые жизненные дороги. Известна мысль Маркса о том, что революция необходима в общественном развитии не только потому, что она сбрасывает власть эксплуататоров, но и потому, что в революционном действии широкие круги трудящихся освобождаются от духовной скверны старого общества. Эта тема широко развита в советской литературе двадцатых годов, в разных ее произведениях — от «Виринеи» Л. Сейфуллиной до «Разгрома» А. Фадеева. Решающее значение таких героев «Оптимистической трагедии», как матрос Алексей, в основном конфликте трагедии говорит о том, что в драме Вишневского идея народа — творца истории находит себе не декларативное, иллюстративное выражение — она составляет самую суть, самую душу произведения. И именно важнейшее значение исторически определенной позиции развивающегося в процессах общественного движения героя — простого человека обусловливает яркость, своеобразие и четкость характеров.

Поэтому мы можем назвать здесь своим именем ту попытку выпрямления и упрощения творческого пути Вишневского, которая произведена в «Очерке истории советской русской литературы». О пьесе Вишневского «Незабываемый 1919‑й» в «Очерке» говорится следующее: «Главная тема “Незабываемого 1919‑го” — единство партии и народа — раскрывается драматургом и в показе руководящей деятельности партии, и в образах народа — питерских рабочих и революционных моряков. Народ в этой пьесе — не безымянная толпа, составляющая лишь общий фон для “героя”, а коллектив людей, объединенных единством идей, цели и действия». В последней пьесе Вишневского — если при анализе ее учитывать не просто декларативные реплики отдельных героев, а их реальную значимость, их вес в сюжете, в центральном конфликте — руководящая роль партии показана очень мало. Дело в том, что центральный герой пьесы заранее все предвидит, все знает, все, вплоть до самых мелких происшествий, возникающих по ходу действия, предугадывает. У него на все возможные события заранее, загодя, {67} еще до начала действия, уже есть готовые ответы. Женщина-комиссар в «Оптимистической трагедии» вооружена передовым мировоззрением современности и творчески применяет его в событиях, участником которых она является. Но заранее подготовленных ответов на все возможные происшествия у нее нет и не может быть. Она реальный человек, и поэтому, прежде чем действовать, вынести решение, ей надо изучить обстановку, понять людей, их возможные поступки и возможный ход их мысли и т. д. Действовать, не опираясь на это изучение людей и обстановки, она не может, готовых ответов на все решительно вопросы жизни у нее нет и не может быть, она находит ответы на конкретные вопросы жизни, творчески применяя передовое мировоззрение к ситуациям, порожденным самой жизнью, действиями живых людей типа Алексея, командира, Вожака и т. д. И именно поэтому Комиссар не декларативно, а по самому существу своей драматической позиции в конфликте представляет партию, оставаясь в то же время живой личностью с плотью и кровью. Центральный герой «Незабываемого 1919‑го» поставлен драматургом — благодаря своему всевидению и всепониманию — в положение исключительное, из ряда вон выходящее. Он не столько действует в пьесе, сколько дает указания всем решительно героям, как им следует поступить в том или ином случае, заранее все обдумав и предвидев. Поэтому партию он представляет только декларативно.

Из этого, понятно, не следует, что в произведении исторической темы нельзя изображать выдающихся деятелей. Суть дела в том, в каком идейном освещении их изображать. Величие исторического героя заключается прежде всего в том, что он дает наиболее четкие и ясные ответы на вопросы, поставленные ходом народной жизни, что его действия являют собой как бы узловые моменты народной жизни, наиболее четкое и концентрированное выражение народной судьбы. Показанный таким образом исторический герой обретает реальную драматическую функцию в конфликте произведения, четкость исторической позиции, индивидуальный характер. Так, вопреки ложной философии истории Л. Толстого, чертами выдающегося деятеля отмечен во многом в «Войне и мире» Кутузов, поскольку действия его во многом даны как узловой, важный момент народной судьбы, и именно поэтому он приобретает также черты неповторимой индивидуальности, черты характера. Центральный герой в поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин» изображен чертами обобщенными, эпически-монументальными, но он — живая личность, и прежде всего потому, что его действия крепко связаны и определены ходом народной жизни, ходом истории.

Поскольку в «Незабываемом 1919‑м» центральный герой заранее все знает и предвидит, постольку весь конфликт приобретает условный, надуманный характер. Исторические факты становятся иллюстративным материалом. Народная масса превращается в выполнительницу предначертаний выдающегося деятеля. Поэтому, естественно, она становится безликой. Отдельных ее представителей для оживления приходится украшать внешними признаками индивидуальности. Масса реально не играет никакой роли в конфликте. В «Очерке» об одном из героев пьесы Вишневского, представляющих массу, говорится следующее: «К числу наиболее удачных из них относится образ матроса Шибаева, в котором идейность, непримиримая {68} принципиальность подлинного большевика сочетаются с находчивостью, смекалкой, живым юмором, присущими русскому народному характеру». Вот именно — сочетаются! Индивидуальные черточки здесь прибавлены, присоединены к историческим качествам героя, они украшают и оживляют его и безотносительны к действию, конфликту. Человеческое обаяние такого, например, образа «Оптимистической трагедии», как Вайнонен, состоит во вдумчивости, медлительности, серьезности, личной непогрешимой чистоте. Эти личные качества не просто прибавлены в виде довеска к характеру, они сами — суть характера. Эти личные качества героя крепко слились с его драматической функцией. В третьем действии трагедии именно вдумчивость, доверчивость, некоторая неповоротливость Вайнонена использованы Сиплым, наносящим удар в спину Вайнонену и открывающим тем самым дорогу интервентам. Личные качества Вайнонена становятся характеристикой и его исторической сути, ибо они важны для конфликта, для действия. Поэтому характер Вайнонена — реальный народный характер, характер человека, втянутого в общенародную борьбу, ее участника, а не иллюстрации к ней. Поэтому-то талантливый актер находит здесь прекрасный материал для создания сценического образа — в спектакле А. Таирова эту роль превосходно играл Н. Новлянский, в новом спектакле — столь же обаятельным и живым делает Вайнонена А. Ян. Именно вследствие того, что в «Незабываемом 1919‑м» отсутствует единство исторического и личного в характерах героев, даже такой мастер, как И. Ильинский, смог только «оживить» Шибаева, но выдающегося образа создать не смог, ибо выдающийся образ нельзя создать путем оживления, тут надо войти в характер, а войти в характер Шибаева, срастить актерский образ с личностью героя здесь нельзя потому, что именно характера-то у Шибаева и нет.

Отсутствие характеров в драме обусловливает и отсутствие конфликта в ней. В «Незабываемом 1919‑м» много измен, предательств, подкупов, злодейского коварства, но нет реального действия, потому что нет реальной драматической борьбы, реального роста, развития и движения характеров.

Поэтому противопоставление «Незабываемого 1919‑го» ранним пьесам Вишневского представляется чистым недоразумением. В «Первой Конной» действительно нет индивидуализированных характеров героев, но там есть обобщенный, коллективный характер, в духе ранних произведений советской литературы, скажем — «Железного потока». В «Оптимистической трагедии» и в сценарии «Мы из Кронштадта» есть уже индивидуальные характеры, решенные средствами монументального, эпического, трагедийного искусства. Поэтому именно эти произведения представляют вершину в творческом развитии выдающегося советского писателя. В «Незабываемом 1919‑м» Вишневский во многом пошел путем упрощения, обеднения истории, подмены реальной исторической борьбы догматической, субъективистской схемой.

На XX съезде партии ставился вопрос об упрощенчестве, вульгаризации, схематизме при осмыслении фактов истории в угоду предвзятым схемам. Все это имеет прямое отношение и к истории литературы, и к самой художественной литературе, и к критике, и к истории театра. Литературная и сценическая судьба «Оптимистической трагедии» и «Незабываемого 1919‑го» свидетельствует о том, что перед работниками науки и искусства {69} поставлена действительно серьезная, насущно важная для всей советской культуры проблема: проблема исторически точного, неприкрашенного, достоверного изображения как в науке, так и в искусстве большой судьбы советского народа.

*«Нева», 1956, № 6*

«Оптимистическую трагедию», как принято, обсуждала во Дворце искусств театральная общественность. Выступала там и Ольга Берггольц. Потом в «Правде» за ее подписью появилась рецензия на этот спектакль. Его нужность и партийность подтверждало авторитетное лицо советской литературы. Но на обсуждении речь поэтессы не была ни такой гладкой, ни такой правильной, как на страницах «Правды». Стенограмма сохранила ее волнение, местами переходящее в экзальтацию. Спектакль «говорил» с нею лично — вот что потрясло Берггольц, как и очень многих зрителей «Оптимистической». А главная мысль, которую она повторяет несколько раз, мысль о настоящей трагедии, от которой всегда охраняли советскую публику, выговаривается ею с какой-то восторженной радостью, как будто трагедии только и не хватало строителям коммунизма. Конечно, чистота и радость у человека советской пробы ассоциируется с «великим ведущим», как Берггольц называет партийность искусства и революцию, но этот, по теперешним представлениям, грех и заблуждение разделяли с нею многие дети, рожденные революцией, в том числе и Товстоногов.

## О. Берггольц Выступление на обсуждении спектакля «Оптимистическая трагедия»

Не так давно, кажется в начале этого года, я была приглашена на спектакль «Плоды просвещения». Вы знаете этот спектакль и знаете великолепную, филигранную игру мхатовских актеров.

Товарищ, который меня пригласил, в антракте спросил, какое впечатление? Я не могла не восторгаться великолепной игрой Грибова и других. Но у меня было основное чувство — тоска о современном спектакле.

Тот спектакль, который мы обсуждаем сегодня, «Оптимистическая трагедия», является спектаклем современным, поставленным в лучших советских традициях. Драматургия эта могла родиться только в наше время, в нашу эпоху.

Владимир Семенович и Александр Александрович задумались над тем, кто такой Ведущий и как играть? На это есть прямой ответ у Вишневского. В списке действующих лиц «Первой Конной» последним поименован Ведущий и дано объяснение, кто это такой — наша совесть, наша память, наше сознание, наше сердце. Этого Ведущего в последние годы и на сцене и в зрительном зале очень остро не хватало. Он зачастую подменялся злободневностью.

Александр Александрович правильно говорит, что зритель идет на спектакль плакать, смеяться, переживать. Но я иногда хожу в театр для того, чтобы узнать, так ли я живу. Права ли я? Правильно ли я поступаю в какие-то {70} коренные моменты жизни? Я хочу, чтобы театр, как явление искусства, дал бы мне этот очень важный ответ. Чтобы этот великий Ведущий дал бы мне ответ. Только трусливые товарищи придумали, что все мы никогда не испытываем каких-то внутренних сомнений, даже терзаний. Что это якобы какая-то раздвоенность, несвойственная советскому человеку. Это неправда. По своему жизненному опыту мы знаем, в каких ситуациях мы были и как необходим был этот Ведущий в нашем искусстве, чтобы помочь разрешить существенные вопросы жизни и поведения, личного и гражданского.

Когда я прихожу в театр, я хочу, чтобы пьеса, которую ставят, разговаривала со мною лично. Не только со всем залом зараз, но и с тем подспудным, что я сама принесла в этот театр и разрешения чего я жажду. Она может отчетливее всего и глубже всего вести такой разговор с сердцем каждого и со всем зрительным залом, потому что, как говорил Белинский, «вносится поэзия трагедии».

Самого слова «трагедия» боялись долгие годы. Было установлено, что трагедия несла в себе элементы трагедийной трагичности. Как было сказано Верой Михайловной Инбер на одной из дискуссий, принудительный оптимизм слишком довлел над искусством, над поэзией, в том числе и над театром. *(Смех.)*

Происходила очень характерная для всех видов искусства путаница и смещение понятий и подмена более высоких понятий ширпотребными и обиходными. Считали, что раз трагедия, то, значит, пессимизм. Если человек смеется — оптимизм. «Ревизор» очень смешная гениальная пьеса, но она одна из самых пессимистических пьес.

Эта боязнь трагического сказалась и в том, что пьеса Вишневского так долго была фактически под спудом, под запретом.

Мне, как человеку, который писал о Ленинграде, о Севастополе, о Сталинграде, приходилось и приходится слышать неоднократные упреки в искусственном нагнетании трагизма, в трагизме ради трагизма и т. д.

Думаю, что это происходит от непонимания истинной природы трагедийности, от непонимания грандиозных сдвигов в душе человека и обществе, которые происходят.

Недаром Маркс говорил, что революция есть величайшая из трагедий, не в пессимистическом смысле. Недаром Горький говорил о трагически прекрасной эпохе. Ничего компрометирующего нашу эпоху тут нет, поскольку трагедия — это венец поэзии и зенит, предел накала человеческих чувств. Мы очень отвыкли от того, что искусство это всерьез. Я говорила на блоковском вечере, что необычайно развернуто нужно прибегать к практике видимости, к видимости воздействия. Я считаю, что такие моменты должны воспитывать зрителя. Коллизии и ситуации должны вызывать такие-то эмоции и по заранее обдуманному плану строиться пьесы, спектакли, романы. Строиться, печататься, показываться. После чего хочется написать статью под заголовком «Замысел приведен в исполнение». *(Смех.)* Обжалованию не подлежит.

Поэтому выбор «Оптимистической трагедии» и постановка этой пьесы в Театре имени Пушкина — огромная творческая победа театра. Это общественная победа.

{71} Я очень волновалась, плакала, переживала. Со сцены вдруг пахнуло настоящей, большой правдой. Немного перефразируя Пастернака, можно сказать, что искусство — это Рим, в котором в смысле турусов и колес не читки требуют с актера, а полной гибели в строю.

На этом спектакле не просто сидишь как зритель, оценивая, чтобы в тебе не заподозрили неумного человека, прежде всего недостатки, а просто влюбляешься в театр, в актеров. Мы отвыкли влюбляться, и очень хорошо, что это происходит.

Меня страшно обрадовала реакция зала. Необычайно много было предварительных разговоров, что наши оптимистические, веселые, счастливые зрители не примут трагедий. Тут невольно вспоминаешь выражение Льва Николаевича Толстого: счастливый, всегда счастливый, слишком счастливый народ, да это же чудовище! Это же выдумка!

Мне пришлось столкнуться с работниками городского музея, который долго не могли открыть. Вместо зала по обороне Ленинграда были открыты два небольших зала, и работники сказали: «Это очень тактичные залы, они не будут надрывать сердца ленинградцев».

Не бойтесь, ленинградцы видели такое, что экспонаты, которые они увидят, не надорвут их сердца!

Страшна эта опека над зрителем, недоверие. Кажется, что если зритель заплачет, то обязательно план перестанет выполнять. Если он будет смеяться, то это будет бессмысленно и это будет смех ради смеха. Но чем плох смех ради смеха? Есть великолепное по глупости определение — безыдейное любование. Напрасно люди пишут пейзажи, стихи. Зачем они описывают радугу? Это безыдейное любование!

Но ведь смысл в том, чтобы человек наслаждался. Это же большая цель. Для этого стоит потрудиться.

Интересна реакция зала на эту трагедию. Правда, я слышала сзади себя такую реплику — сидит товарищ, не очень молодой, и, когда появляется Комиссар, он говорит: «Женщина-комиссар — неправдоподобно!» Меня просто дрожь пробрала. Ведь мы же забываем собственную историю. У нас было очень много неправдоподобного, великого неправдоподобного. И вдруг этот товарищ, который сам воевал, усомнился. Видимо, он участвовал в ситуациях еще более неправдоподобных, чем те, которые видел на сцене.

Меня радовала атмосфера правды, большие, настоящие чувства, возникавшие в зрительном зале. Не всех может задеть спор вокруг того, как сажать картофель, — консервативным способом или квадратно-гнездовым. Зрительный зал — не производственное совещание. Мы должны оперировать большими категориями даже в самых камерных вещах.

Ведущий — это особая трагедия, Ведущий — это Всеволод Вишневский. Как играть? Как Вишневского Всеволода Витальевича. Примерно так они и сделали. У них нет бытовщины, они выходят статуарно и говорят в зал — это наша совесть, наше сознание, наша память. И то, что зал затаив дыханье их слушает, это — большая победа. Вероятно и возможно, что можно обогатить эти роли, но не в сторону обытовления их. Это поэт, это Вишневский, он играет в них во всех пяти. Прекрасно найдено режиссерски, когда он говорит: «Не вмешивайтесь в трагедию». Далее, когда они обсуждают не слишком {72} ли много трупов. Не более чем у Шекспира и гораздо меньше, чем на самом деле. Это вопрос о трагизме и нагнетании трагизма. Разговор с каждым и со всем залом состоялся. Это огромная заслуга пьесы, огромная заслуга театра в доверии к драматургу и что они работали вместе с ним, как с живым.

Крайне радует и то, что тут получилось синхронное понимание друг друга, совместная работа драматурга, режиссера, художника, композитора, актерского коллектива. Я наблюдала за тем, что все играют. Все заинтересованы. Это не та колхозная или производственная толпа, которая в ответ на речь секретаря райкома стоит с застывшей маской счастья или недоумения.

Мне очень понравилась работа художника. При всем моем благоговении перед МХАТом, почти как перед Эрмитажем, я задрожала, когда вынесли настоящую капусту в «Плодах просвещения». «Плоды просвещения», как «Оптимистическую трагедию», ставить нельзя. Необязательно настоящей водой умываться. Это такая деталь, которая не нужна. Здесь идут вопросы бытия, и все декорации и постановка решены так, что здесь в свои права вступило бытие, которое в то же самое время есть быт. Художник это подчеркнул, и режиссер подчеркнул, и весь актерский коллектив, и актеры, которые с необычайной душой играют главные роли.

Я вспомнила о капусте потому, что нельзя ни от камерных, ни от бытовых пьес отрекаться. Всякие крайности и стояние на одной линии губительны для искусства.

Я лично мечтаю о театре, о котором сказано:

«Воздушно-камерный театр времен грядущих  
Стал на ноги, и все хотят увидеть всех рожденных,  
Гибели и смерти неимущих…»

В этом спектакле веяние воздушной камерности во всем. Это радует и окрыляет. Он убедительно рисует нашего великого Ведущего, который имеет много имен — партийность искусства, революция, правда, наша совесть, наше сознание, наша память, наше сердце.

*Архив СТД*

Товстоногову прежде давали советы вроде: «Театру необходимо исправить отдельные недочеты этого интересного спектакля». На «Оптимистической» меняется тон, потому что спектакль делает неправомочной ритуальную критику. Год‑два назад в одной из газет выражалось недоумение: Ленком целых два года, как не ругают, не «подвергают критике» в воспитательных целях. На театр распространялась система партийных организаций с их отчетами, руководящими указаниями, критикой и самокритикой. Всю эту процедуру как завели в конце двадцатых, так и продолжали в тридцатые, в сороковые, пятидесятые… Но, соблюдая режим выживания не только в афише, темах, режиссуре, но и в каждом публично произнесенном слове (так бесцветно-правильно говорил Д. Шостакович на съездах и пленумах композиторов), деятели искусства производили на свет произведения, по-настоящему волнующие публику. Возможность высказать нелицеприятный интерес к спектаклю, а {73} через него к революции и, шире, — к жизни и смерти, месту человека на земле — подкрепленные режиссурой и исполнением, прорвалась потоком статей, воспоминаний, анализов, научной подробности записей об «Оптимистической».

В первую четверть своего творческого пути Товстоногов осваивал язык, на котором ему предстояло разговаривать всю жизнь. Это не только специальный, театральный язык — умение создавать осмысленную игру для публики. К сожалению, это еще и другой язык, по природе, впрочем, — иносказательной — сопоставимый с языком художественным. Владеть вторым языком — означало принять сверху и передать в зал зашифрованный общественно-политический текст. Иногда даже не шифрованный, а прямой. На этом держалось советское искусство. Поэтому так много незначащих слов в театральных сочинениях Товстоногова эпохи Ленкома.

Он неопытен дважды: как художник и как гражданин. И чем более он мужал в своем искусстве, тем менее серьезной делалась проблема двуязычия, тем меньше ему требовался эзопов язык и любое другое по задачам иносказание — кроме иносказания, присущего искусству.

Советский художник, воспитанный советской жизнью (отца посадил Сталин — и чуть ли не в каждом спектакле этих лет славословие в честь вождя; верность правильным репертуарным и другим линиям; учет очередного мероприятия, как и советов начальства разного калибра), такой художник часто сам не в силах отделить, во что он верит на самом деле, а что наговаривает на себя. Товстоногов мог быть только в официальном качестве, это производное от его характера и мировоззрения. Как ни двусмыслен, с другой стороны, официальный почет, он тоже требовал подлинности, и именно такой художник, как Товстоногов, гарантировал ее, волей-неволей поддерживая партийное искусство и собою прикрывая многочисленные паразитические репутации. Победа достоинства, с которым при всех компромиссах жил Товстоногов, едва ли не равна его художественным победам.

В Ленкоме вокруг режиссера собирается небольшой кружок верных, хотя это еще не ансамбль, не труппа. Рядом начали режиссерскую работу Р. Агамирзян, А. Белинский, А. Рахленко, И. Владимиров. И что же? «Характерно, что за четыре года своей работы в театре Г. Товстоногов не вырастил и не воспитал ни одного режиссера» (Г. Бальдыш, «Смена», 1953, 12 авг.). В таком духе о Товстоногове будут говорить последующие тридцать лет. Что бы он сам ни отвечал, молва сделает его чуть ли не единственным виновником дефицита режиссеров к концу 80‑х годов и тормозом молодого режиссерского театра.

За двадцать лет он фактически заложил основание своему будущему театру в его разных сторонах — литературной, идейной, собственно театральной. В это время он был часто меньшим реалистом, чем впоследствии. Кажется, он сполна утолил интерес к сценической выразительности, ко всей гамме театральной условности: к метафоре, к манипулированию действием, которое можно сжать, растянуть, раздробить на эпизоды, приостановить наплывами, подбодрить киноэкраном; он упражнялся в геометрии {74} мизансцены, пробовал пафос и лирику, менял внешнюю музыку на внутреннюю; увлекался живописью, обрамляющей замысел режиссера, гиперболой и сатирическими грубостями; он тренировался во всех жанрах; ставил многолюдные и шумные зрелища; узнал вкус пьесы, которая рождается в театре. Словом, он уже все сделал. Оставалось все начать сначала, в своем театре, со своими актерами.

В 1972 году, приступая к «Ревизору», он особую трудность видел в том, что не ставил пьесу раньше, а актеры никогда не пробовали себя в предложенных ролях. Круг спектаклей, театральных идей и мыслей образовал режиссерскую константу уже перед приходом в БДТ. Сезон, отмеченный «Оптимистической трагедией», Товстоногов завершил главным режиссером Большого драматического.

# **{****75}** Полдень Большого Драматического

Большой драматический театр 1956 года представлял собой плохо посещаемый зал со сменяемостью главного режиссера примерно один в сезон, с репертуарной слабостью к комедиям Лопе де Вега, в которых блистал молодой Владислав Стржельчик, с богатой дарованиями и разболтанной труппой. Как раз весной 1956 года журнал «Театр» писал: «Большой драматический театр катастрофически теряет зрителя… За последние пять-шесть лет театр не поставил ни одного спектакля, который стал бы событием в театральной жизни города. Из года в год репертуарные планы Большого драматического становились все более серыми и неинтересными, да и они не выполнялись». Администрация даже обращалась «в автобусное управление исполкома с просьбой внести некоторые изменения в маршруты и остановки машин, дабы улучшить достигаемость театра зрителем» (А. Кочетов, «Театр», 1956, № 6). Известно, что следующие тридцать лет публика «достигала» БДТ, стекаясь потоками со стороны Невского, Загородного, Фонтанки ежевечерне, на каждый спектакль.

Вступая в новую должность, Товстоногов проанализировал состояние БДТ и нашел, что театр свернул с собственного пути, начатого в 1919 году, пути «“героической драмы, романтической трагедии и высокой комедии” и довольствуется архаичными и нежизненными названиями на афише, вроде “Периваньеса”. Надо возвращаться к лучшим традициям» («ЛП», 1956, 26 июля).

С весны 1956 года у Товстоногова есть свой театр. Начинается эпоха «добровольной диктатуры» — единомыслия, основанного «не на страхе, а на доверии, уважении и заразительности» (из телефильма). Таким диктатором он становится в БДТ. Он заново формирует труппу, уволив треть прежнего состава и за несколько сезонов обновляет все — от афиши до технического обеспечения, вовлекая всех в «художественный заговор» — это тоже одно из любимых выражений.

За первые полсезона выпущено сразу четыре спектакля — тут впечатляет и количество, и особенно качество. Начало Большого драматического — в рывке и рекорде. На афише — «Шестой этаж» А. Жарри, «Безымянная звезда» М. Себастиану, «Когда цветет акация» Н. Винникова, «Второе дыхание» А. Крона. Рядом в городе идут «Оптимистическая трагедия», «Униженные и оскорбленные», «Помпадуры и помпадурши» — и вдруг «букет» из второсортных комедий и мелодрам. Ленинградцев покоряет развлекательными спектаклями мастер героического театра. На «Шестой этаж» и «Безымянную звезду», во всяком случае, критики сетовали как на случайные вещи, необязательные для серьезного режиссера. Вступительные декларации Товстоногова обещали принципиальное изменение курса, в новом как маяк указан «Идиот». До него, вроде бы, не дойти шагами «Второго дыхания».

{76} Оказалось, Товстоногов хорошо чувствовал нужды публики, ее вкус, потому что через месяц после выпуска «Шестого этажа» «недавно еще пустовавший из спектакля в спектакль зал снова полон». И выбор первой афиши показал дальновидность главного режиссера. В легкомысленных произведениях первого сезона — ростки замечательных открытий товстоноговского театра. В «Шестом этаже» (премьера 21 сентября 1956 г.) «жизнь идет, сотканная из незначительных мелочей» (Г. Бальдыш, «Смена», 1956, 29 сент.); «маленький, изолированный мирок, нарисованный автором реально, без прикрас и вместе с тем поэтично» (О. Персидская, «СР», 1956, 31 окт.). «Это (заметим!) история об “униженных и оскорбленных” современного капиталистического общества» (Г. Капралов, «Театр», 1957, № 1). И особенно любопытно: «Тусклая лампочка, к тому же изрядно запыленная, отчего свет кажется каким-то грязноватым, едва освещает длинный коридор и лестничную площадку шестого этажа доходного дома госпожи Марэ». Утро возвещается здесь «клекотом и урчаньем трубы в уборной», «в какой-то комнате надсадно плачет ребенок… Щемящее ощущение убогой и нищей жизни охватывает зрителей» (Г. Капралов). Колорит откровенно отечественный, коммунальный. «Повседневные стычки, интриги и ссоры соседей нарисованы на сцене без всякого смягчения и в полный голос» (О. Персидская, «СР», 1956, 31 окт.). «Маленькие люди» в изобретательно придуманном и тщательно показанном быте; правда получается «сама собой». С нее начинался спектакль — с пролога, утреннего пробуждения общежития, которого нет в пьесе французского драматурга.

Первые постановки в БДТ — это «каскад острых, ярких, целенаправленных деталей», и «обойтись хотя бы без одной — значит что-то обеднить в спектакле». В поисках живописности сцена преображается: «Привычный блекло-голубой занавес заменен специально красочной декоративной завесой. На зеленоватом фоне рельефно выделяются черные стволы деревьев, усыпанных пушистыми гроздьями белых цветов акации» — так начинался спектакль-концерт «Когда цветет акация» (премьера 31 декабря 1956 г.). На этот раз Товстоногов «решил пересказать попавшую ему в руки пьесу-безделицу живым и увлекательным театральным языком» (С. Цимбал, «Театр», 1957, № 3). Актеры (Л. Макарова, Е. Копелян, З. Шарко, К. Лавров, В. Кузнецов — все молодежь) чувствуют себя свободно и импровизируют, как Бригелла и Труффальдино (С. Цимбал), эксцентрическая, эстрадная форма не лишает образы «внутренней человечности». Декорации переменяются на виду у зрителей, а конферанс ведущих образован из ремарок пьесы Н. Винникова. В борьбе за «новую мораль», которая ликует в финале, Товстоногов не забыл о долге и посвятил спектакль-концерт 39‑й годовщине Октября.

«Безымянная звезда» (премьера 6 ноября 1956 г.), «переслащенная» музыкой, светом, шумами, актерски явно не достаточная, вылилась в некий мелодраматический перехлест, оправдываемый, может быть, лишь образом Учителя, которого сыграл Пантелеймон Крымов. О его герое, человеке не от мира сего, мечтателе, писали, предугадывая Мышкина — Смоктуновского: «драгоценная {77} достоверность» характера, «бессребреник, чистый и скромный человек». «Отталкиваясь от быта, спектакль, не задерживаясь, идет дальше, выше — к “человеческой мечте”» (М. Строева, «Театр», 1957, № 2). Тема мечты сразу же получает продолжение.

Самый большой резонанс сезона 1956/57 года у «Лисы и винограда» Г. Фигейредо (премьера 23 марта 1957 г.). «Философский», «публицистический», «современный» спектакль показал, на что способна режиссерская диктатура. Внешне — импозантная, патетическая поэма, «героическая комедия» о человеческом достоинстве («Ни одной лишней вещи, ни одной лишней краски» — М. Бертенсон, «СК», 1957, 13 авг.). А для внутренней жизни театра — счастливое завершение «войны» Товстоногова с ветеранами труппы. Эзопа играл В. Полицеймако. До появления Товстоногова престиж актера, любимца ленинградской публики, начинал падать. Его всерьез упрекали в наигрыше, в «примитивных приемах». С приходом нового главного режиссера Полицеймако переходит в лагерь отверженных. Товстоногов описывал примирение: когда на обсуждении состава в «Лисе и винограде» встал вопрос об исполнителе главной роли, которого якобы нет в театре, режиссер возразил — есть, Полицеймако. После этого актер «плакал у меня в кабинете» («Известия», 1988, 15 сент.). В результате в «Эзопе» «впервые увидели, какая большая внутренняя драматическая сила таится в этом актере» (Т. Марченко, «ЛП», 1957, 28 апр.). С Товстоноговым Полицеймако возродился в ролях Гуса («Воспоминание о двух понедельниках»), Чепракова («Трасса»), Фамусова, с Э. Аксером — в роли Догсборо («Карьера Артуро Уи»).

«Лису и виноград» Товстоногов оформлял сам — «два полукружия белоснежных колоннад, а между ними — желтая земля острова Самос» (С. Цимбал, «ВЛ», 1957, 5 апр.). Художников с ним работало много, и с разными полномочиями, но некоторые спектакли он предпочитал решать самостоятельно («Горе от ума», «Мещане», «Последний посетитель»), сразу подчиняя декорацию мизансцене. Да и от художников всегда ждал (и получал) удобный для себя и своего точного режиссерского замысла сценический объем. Есть режиссеры-музыканты, есть режиссеры-художники, Товстоногов — режиссер-архитектор.

В ноябре 1957 года две постановки БДТ, уже товстоноговского периода, участвовали во Всесоюзном фестивале театров к сорокалетию Октября. «Лису и виноград» выделяли все рецензенты.

## М. Строева Лучше умереть стоя…

Иносказание — как высшая форма откровенности, эзопов язык — как способ не столько скрыть, сколько высказать всю правду до конца — вот ключ, в котором написана пьеса «Лиса и виноград (Эзоп)». Гильермо Фигейредо не собирался никого обманывать, вводить в заблуждение: разве можно усомниться, что он пишет о современности, о своей стране? Зачем же понадобилось ему уходить от сегодняшней Бразилии в даль времен? Чтобы приблизиться. Подойти ближе к большому общечеловеческому смыслу трагедии {78} современного капиталистического мира. Получить свободу прямого разговора с людьми о самом главном в их жизни, минуя частности, оговорки, исключения из правил. Отойти на расстояние, дабы увидеть вершину.

В самом деле, если здесь, в буржуазном мире, пытаются заглушить, снять остроту проблемы рабства и свободы, то не лучше ли проанализировать ее, так сказать, в химически чистом виде — без фарисейских примесей и лицемерных уверток, содрав обманчивую видимость «демократических свобод». Первозданная чистота и ясность античности подойдет для этой цели скорее всего. И уж если говорить эзоповым языком о современности, то кто же лучше сумеет это сделать, нежели сам Эзоп?

Ход рассуждений драматурга — логичен, пьеса — тезисна, философична, умна. Она требует от зрителя определенного интеллектуального ценза, рассчитывает на высокий уровень зрительского восприятия. Да, это игра ума — блестящая, саркастическая, горькая, — лишенная, однако, рационалистической сухости и модернистской витиеватости. В ней — пульс живых страстей, серьезнейших нравственных и социальных проблем, восходящих к основным вопросам человеческого бытия.

По своему жанру «Лиса и виноград» — пьеса-диспут, в которой отвлеченная аллегория оборачивается смелым политическим памфлетом, а стилизованная легенда выдает крик души современного художника. Фигейредо вольно обращается с фактами, с историей, с бытом — в этом вопросе он не педант. Пусть читатели и зрители не стараются вникать в детали — автор ими не дорожит. Пусть не ищут житейских оправданий — им будет не до того. Их захватит, не сможет не захватить острота и страстность самой проблематики. Так, как захватила она режиссера Г. Товстоногова, поставившего эту пьесу на сцене Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького.

Вероятно, можно прочесть пьесу Фигейредо как историю о «лисе и винограде», решить ее в любовно-эротическом плане, как лирическую драму, где главенствующее место займет тема недосягаемой трагической любви. При этом можно будет сослаться на само название пьесы. Товстоногов с этим решительно не согласен. Он ставит спектакль не о «лисе и винограде», а об Эзопе. Ставит как героическую комедию, в которой главное — не лирика, а высокий гражданский пафос, обнажающий первооснову конфликта: свобода — рабство. Этой цели отдано все.

Звучные удары гонга. И на затененные высокие подмостки откуда-то снизу по ступеням поднимаются две актрисы. Они восходят на сцену, как на греческую орхестру, и садятся, готовясь к началу спектакля. Снова звенит гонг. Вспыхивает свет, заливая южным теплом синий бархат, белые колонны и выжженный песчаный холм вдали. Спектакль начинается. Мы с удовольствием отмечаем строгую простоту и лаконичность атмосферы; скромные линии медных светильников и курильниц (что беспрерывно курят свой фимиам), некрашеную деревянную мебель, отражающуюся в блестящем мраморе пола, точеные формы краснофигурных ваз и амфор, неяркую, скорее палевую, гамму хитонов.

Довольно скоро мы уже начинаем угадывать взаимоотношения героев, привычно включаемся в нехитрый сюжет, стремимся с легкостью поплыть {79} по сценическому морю, как в издавна знакомом условно-комедийном спектакле типа «Прекрасной Елены», но… Режиссер властной рукой останавливает нас. Подождите, как бы говорит он, не торопитесь, не ищите вытоптанную тропу: в этом спектакле она станет лишь дорогой в никуда. Меньше всего вас должна заинтересовать внешняя интрига этой довольно-таки занимательной пьесы. Иначе вы в недоумении будете спотыкаться о каждую фразу Фигейредо и с раздражением спрашивать, подобно философу Ксанфу: «А что это значит?»

Спектакль Товстоногова настоятельно заставляет думать. И, когда зрительный зал постепенно подпадает под обаяние интеллектуального театра, он начинает испытывать новые, неожиданные, как будто небывалые доселе эмоции. Эмоции, близкие и к тем, какие возникают на спектаклях брехтовского «театра мысли».

Товстоногов предлагает нам исследовать (не умозрительно, разумеется, а в живых характерах) проблему рабства и свободы так, как она встает у Фигейредо, со всей ее жестокой правдой, во всех ее ответвлениях, вариациях, типах, перевертывая обратными сторонами все медали.

Вот свободный человек, живущий в полном довольстве, — философ Ксанф (Н. Корн). Обладатель всех на свете благ земных, он, в сущности, нищ, Хозяин, повелевающий рабами, — он сам раб. Духовно немощный, ничтожный, худосочный, Ксанф до наивности неколебимо убежден, что деньги и власть могут заменить ему все: ум, честь, талант, красоту. Так устроен мир. И пусть кто-то другой выполняет за него «негритянскую» работу: мыслит, творит, разгадывает сложные загадки жизни. Он воспользуется готовым. Без хищной кражи, без злодейства, без грубости он присвоит все с легкой улыбкой, уверенный в абсолютной законности духовного эксплуататорства.

Посмотрите, с какой довольной миной расхваливает он свой товар — нового раба Эзопа, доставшегося ему даром, в придачу к эфиопу. Философ с рабской душой заполучил раба с душой философа. Каждый удачный афоризм, каждую новую басню Эзопа он встречает так, как будто радуется собственной творческой удаче. И как не радоваться! Глупый, бездарный философ приобрел по дешевке великолепный мыслительный аппарат!

Но именно это делает его рабом своего раба. Так свобода и рабство меняются местами.

Внешне Эзоп, каким его играет В. Полицеймако, — раб. Обличье его «низменно», вызывающе уродливо, почти отталкивающе. Весь он сделан из каких-то грубых, неотесанных, шершавых материалов. Режиссер и актер принципиально отказываются от внешней героизации этого трагического образа. Они отвергают и сладкую, «облагороженную» манеру, какой иногда подкрашивают на сцене людей типа Сирано де Бержерака, и заведомую условность, с какой играют Эзопа на родине Фигейредо, снимая бытовую точность и переводя проблему красоты и безобразия в план чистой символики.

Товстоногов предлагает нам решение последовательно реалистическое и, пожалуй, наиболее трудное в этой пьесе. Все может быть условным в его спектакле: и синий бархат, и забавно двигающаяся тень от храма, что виднеется на горизонте, и красная луна, что свершает во мгновение ока свой {80} суточный путь. Режиссер (выступающий в этом спектакле впервые и как художник) освобождает сцену от быта. Условным не может быть здесь лишь *человек*. И в этом смысле Товстоногов снова где-то соприкасается с Брехтом.

Эзоп — Полицеймако до предела достоверен. Это достоверность резкая, не приглаженная. Эзоп безобразен. У него грубое, заросшее черной шерстью лице с широким, как будто переломанным носом и толстыми губами. Его дисгармоничное, нелепое тело облачено не в светлый хитон, а в настоящую дерюгу, потрепанную и запыленную долгими дорогами; его толстый живот перетянут простой веревкой, а голые руки и ноги сожжены солнцем, посечены и натружены. Что это? Казалось бы, к чему такая почти натуралистическая, вызывающая точность? Но самая мысль о натурализме испаряется тотчас, как только мы замечаем глаза Эзопа, пронзительно и печально взирающие на мир, как только мы начинаем следить за его руками, беспрестанно теребящими веревку пояса, — и эти руки уже кажутся нам связанными.

Это только первые наблюдения. Мы идем дальше, и перед нами открывается мысль о страшных контрастах жизни, где светлое, святое, поэтичное заковано в грязное рубище, а циничная грязь и ничтожество облачены в золотистый шелк. Еще шаг — и встает тема трагической судьбы художника в жизни, основанной на рабстве. И еще шире — тема человека, тема народа, талантливого и смелого, но скованного и бесправного, тема столкновения демократического и деспотического начала в жизни.

Эти — все более широкие — пласты пьесы приоткрываются нам в спектакле через сложную, полную драматизма судьбу Эзопа. Эзоп не просто отвергает чуждое ему, он проходит через целую цепь испытаний, прорывается сквозь сеть искушений. Искушений всяческих: умственных, бытовых, любовных, наконец. Ксанф, Клея, Агностос, Мели и эфиоп — это не только живые люди, населяющие дом философа, но и разнообразные формы испытаний, которым подвергается Эзоп — его стойкость, его воззрения, его чувства, ум и талант.

Фигейредо не случайно подчеркивает, что рабам живется совсем не плохо в доме философа Ксанфа: удобно, сытно, без особых хлопот. Рабыня Мели, влюбленная в своего господина, не пожелает променять это довольство на какую-то там неведомую «свободу». И Товстоногов подсказывает; актрисе (В. Осокиной) образ преданной собаки, униженно пресмыкающейся у ног хозяина. Но вот появился Эзоп, и свежим ветром пахнуло в доме философа. Даже Мели с ее собачьей преданностью хозяину ощутила стремление вырваться в свободные люди. Но, в сущности, что такое ветер свободы? Пролетит, прошумит — и снова тишь, снова насиженная, тупая покорность. Хозяин прикрикнет — и Мели послушно выберет вместо тревожного порыва — удобную привычку. Ей ли, притерпевшейся к рабству, не знать, что можно прожить и так. Эзоп, с его неуемной жаждой свободы, попросту глуп: как он не может понять, что самая полезная из человеческих добродетелей — терпение. Ведь так заведено — не нам менять.

Да, Эзоп не может понять этой поистине рабской философии, хотя Ксанф и очень умело завлекает его безбедным, сытым существованием. Конечно, проще всего было бы Эзопу ценой свободы поступить в услужение к {81} философу, стать его разумом и его же талантом, послушно продаваться, с готовностью подносить ему свои творения. Проще было бы приобрести привычку к рабству. Но нет! Эзоп предпочитает жестокие палочные удары ласковому удобству продажности. Он все еще не верит, что свободы не существует в этом мире. «Должно же быть на земле место, — тихо и проникновенно произносит он, — где протекает ручей и из него можно пить воду прямо из ладони, не опасаясь, что кто-нибудь подойдет и укажет, что еще не настало время пить или что еще рано испытывать жажду…»

Быть может, другой путь придется более по душе Эзопу — путь, выбранный Агностосом? Хитрость умолчания, ханжество отрицания, скрывающие алчность. Товстоногов так и разгадал этого «человека, который ничего не хочет»: под маской «Агностоса» скрывается человек, который хочет очень многого. Актер Е. Иванов с удивительным достоинством, чувством меры и забавной хитрецой приоткрывает нам этот режиссерский замысел. Посмотрите, как ловко этот статный красавец стирает со своего лица улыбку сладострастия и прячет ее под утрированным, напыщенным отрицанием! Отлично используя слабость Ксанфа ко всяким диковинным экспонатам, Агностос подыгрывает философу, а сам исподволь клонит к тому, чтобы оттягать у него дом.

Эзоп не в силах избрать и этот путь: слишком велико его презрение к богатству. Ради чего же тогда молчать, хитрить, притворяться? Даже свободу Эзоп не захотел бы взять обманом.

Но, быть может, его покорит самое сильное искушение, какое обрушивает на него судьба, — любовь? Фигейредо все же недаром назвал свою пьесу «Лиса и виноград»: он как бы хотел сказать, что испытание любовной страстью — самое сильное, самое драматичное в жизни легендарного фригийского баснописца. По мысли драматурга, Эзоп окончательно «созрел для свободы», лишь когда оказался «зелен» для любви. Ему не нужна любовь без свободы. Но отказ от любви становится для него трагичным.

Однако Товстоногов не очень доверяет трагизму этой ситуации, не очень верит Клее, ибо убежден, что и эта звезда вряд ли способна отклониться от своего пути. Конечно, та Клея, какой ее играет Н. Ольхина, не пойдет за Эзопом, если даже он позовет ее за собой. Красивая, холодноватая и ироничная, эта Клея больше увлекается умом Эзопа, чем его жаждой свободы. Если бы ее ничтожный муж-философ способен был стать чуточку умнее или с большей пользой для себя изучил бы басни Эзопа, право же, Клея очень скоро утешилась бы. По-настоящему ее занимает лишь острота ума, оскорбляет — лишь глупость. Клее — Ольхиной не под силу истинное чувство протеста, глубокое осознание рабской ничтожности своего существования в доме Ксанфа.

Отказ от любви такой женщины не столь уж трагичен для Эзопа — Полицеймако. Слишком уж далека и чужда ему эта Клея, чтобы он мог ради нее забыть хоть на миг все, чтобы он выбирал между ней и свободой. Поэтому любовные сцены поставлены в спектакле как-то умозрительно, сухо, бесстрастно, хотя и с большой внешней эффектностью. А жаль. Это снижает драматизм образа Эзопа.

Личная тема вообще звучит в спектакле куда менее сильно, чем тема общественная. {82} Товстоногов заботится больше о последней. Однако думается, что трагедия любви вряд ли «сузила» бы широкий общественный замысел режиссера, — напротив, быть может, именно она смогла бы придать трагизму спектакля общечеловеческий масштаб.

Товстоногов стремится достигнуть широкого патетического звучания темы Эзопа, придать сильное и верное звучание общественному смыслу проблемы свободы. Здесь режиссер идет дальше драматурга. Фигейредо, решая эту проблему, остановился на толковании свободы лишь в плане индивидуалистическом. Для него независимость непременно влечет за собой одиночество. Товстоногов попытался сделать за Фигейредо следующий шаг и преодолеть некоторую абстрактность протестантского начала пьесы.

Для чего понадобился режиссеру не предусмотренный автором хор? Хор, скорбящий за сценой вместе с Эзопом, высмеивающий его врагов, прославляющий его мужественную смерть. Этот хор как бы восполняет эмоциональные потери актеров, усиливает и окрыляет их темперамент. Но не только. Недаром хор вступает всякий раз, как только возникает тема свободы. И тогда мысль о свободе приобретает широкое эпическое звучание, лирическая тема образа выводится за рамки одиночества, связывается с темой народа. Хор без слов, одной взволнованной мелодией, как бы досказывает то, чего не сумел, вернее еще не мог, сказать Эзоп.

Итак, ради свободы Эзоп прошел через все искушения, через все физические и духовные муки. Нет, он не продал, не променял, не растратил свое чувство свободы. И именно потому он, раб, — в сущности, единственный подлинно свободный человек в этом мире. Но рабский мир не может простить ему этого. И вот перед Эзопом встает последнее испытание — испытание смертью. Эзоп может спасти свою жизнь, только вновь став рабом, вернув Ксанфу драгоценный папирус об освобождении. Сохранив свободу, он должен умереть — таков жестокий закон преследующих его дельфийцев.

Трагизм судьбы Эзопа достигает апогея. Он, всю жизнь стремившийся к свободе в абсолютно чистом виде, без всяких сделок и ограничений, он, проповедовавший, что свобода не требует жертв, страданий и наказаний, — приходит к необходимости умереть за свободу. И, выбрав по доброй воле смерть, Эзоп совершает подвиг. В этот момент в нем рождается подлинно свободный человек, девиз которого — лучше умереть стоя, чем жить на коленях.

Все выше взлетает патетическая и горестная песнь хора. Эзоп, сбросивший путы со своих загорелых рук, свободно взмахивает ими вверх: «Где ваша пропасть для свободных людей?!» Голос его звучит вдохновенно, уродливое тело распрямляется, лицо становится прекрасным. Нет, не жалеем мы в это мгновение Эзопа — мы восхищаемся им. Как великолепный пример человеческого мужества, Эзоп восходит вверх, возвышается в наших глазах. Ему воздвигается памятник. Секунду-две мы видим его поднявшегося, как изваяние, над пропастью, пока синий бархат не поглощает его навсегда.

*«Театр», 1958, № 8*

{83} По поводу «Лисы и винограда» вспоминали Горького, его мудрые мысли о человеке из «На дне», к спектаклю БДТ вообще идут всякие возвышенности, как и заголовок статьи «Лучше умереть стоя». Свои пристрастия к высокому стилю Товстоногов переносит из революционной героики в античные сферы. Он не свободен и там и здесь от выспренности, и, хотя чувствительность ему была мало свойственна, ее близкие родственники, мелодраматические спазмы и придыхания, время от времени посещают сцену БДТ. Позднее, во второй версии «Лисы и винограда», преувеличения первой бросались в глаза. Они не беспричинны: так реализуются мечты о человеке, они увлекают и волнуют театр как чудесная новость. В этом смысле «Лиса и виноград» 1957 года — самый восторженный и при этом удачный спектакль Товстоногова.

Главный режиссер строит большие планы: монументальное полотно по фадеевскому «Разгрому», монументальный «Робеспьер» Р. Роллана, что-то надо выбрать из пьес Горького, потому что «имя Горького обязывает» — так называлось интервью Товстоногова («ЛП», 1957, 29 авг.). С весны идет работа над инсценировкой «Идиота» Достоевского (известная инсценировка Ю. Олеши отвергнута), и к зиме она вытесняет все остальное.

Рядом с режиссером — его главная помощница, завлит Дина Шварц. Она пришла к Товстоногову еще в Ленком и осталась с ним навсегда. Она, будучи в тени, присутствует везде: во всех репертуарных поисках, во всех инсценировках.

Рядом режиссер Роза Сирота, незаменимый воспитатель актеров, которые здесь, в БДТ, — основная сила Товстоногова: они, как по волшебству, собираются в исключительный, вероятно сравнимый только с мхатовским в лучшие времена, ансамбль. Вступая в БДТ, Товстоногов заявил, что «современное звучание классической пьесы — большая неизученная проблема» («ЛП», 1956, 26 июля). Ему хватило ее на тридцать лет. Началось все с «Идиота», премьера которого 31 декабря 1957 года потрясла и город, и весь театральный свет. Последние дни декабря — излюбленные премьерные дни БДТ; их ждали, как новогодних подарков. Инсценировка так повернула роман, что на «Идиоте» куда более резко, чем на «Униженных и оскорбленных», скрестились споры о Достоевском. Что такое «Идиот» Товстоногова? Объяснения передавали весь наличный хаос культурного сознания современников. «Разоблачение примирительных идей Достоевского» (К. Куликова, «ЛП», 21 февр.); «снятие с Мышкина тоги христианской морали, в которую его насильственно облек автор». «Перед нами прежде всего больной, страдающий человек» (А. Блатин, «СР», 1958, 4 апр.); «бичующей мрачной силой звучит повесть о поруганной красоте» (А. Хорелов, «Нева», 1958, № 6), «и правда и ложь Достоевского» (Ю. Смирнов-Несвицкий, «ЧР», 1958, 11 июля). Все смешалось в умах просвещенных зрителей, которые видели в спектакле и то, что «реальное существование этого “вполне прекрасного человека” невозможно в мире унижения и оскорбления», и «утверждение права на полноправную и полнокровную жизнь, которого насильственным путем лишены герои Достоевского и которое стало основой основ существования советских людей».

{84} Пресса была огромной. Уже тогда выделилась и осталась непревзойденной безукоризненно точная и спокойно-восхищенная статья известного филолога Н. Берковского (почти одновременно он беспощадно разобрал «Идиота» в московском Театре имени Евг. Вахтангова).

## Н. Берковский «Идиот», поставленный Г. Товстоноговым

Роману Достоевского исполнилось девяносто лет. Новая постановка его в Большом драматическом театре имени М. Горького — проверка того, как он живет сейчас и как может жить. Спектакль, созданный Г. Товстоноговым, нет сомнения, является важным событием в биографии этого романа, получившего множество критических истолкований и уже издавна приспособляемого к сцене. Конечно, и сцена есть истолкование. Новое, достаточно неравнодушное дается нам Г. Товстоноговым и его актерами. Молодой актер И. Смоктуновский, играющий князя Мышкина, стал в несколько недель знаменит. В переполненном зале господствует ощущение, что не всякий день увидишь творимое в этот раз на сцене. Среди зрителей много таких, кто смотрят этот спектакль уже не впервые, они хотят снова и снова быть свидетелями полюбившихся им сцен и эпизодов или же досмотреть какие-то упущенные подробности. Игра Смоктуновского так щедра и богата, состоит из такого множества первоклассных тонкостей, что не истощается желание опять очутиться лицом к лицу с главным в этой игре и делать для себя новые открытия по частностям ее. В театр ходят, чтобы побывать снова с князем Мышкиным, он же Смоктуновский, как в другой театр Ленинграда ходят ради новых свиданий с Федором Протасовым, которого изображает Николай Симонов.

Товстоногов, постановщик и автор сценической композиции, проявил смелость в отношении к роману Достоевского. Смелость эта — в доверии к роману. Постановщик, следуя роману, предоставил главенствующее положение князю Мышкину. Он пренебрег уже делавшимися попытками извлечь из романа Достоевского одну линию — историю Настасьи Филипповны, например, — и одной этой линией удовольствоваться.

Бояться князя Мышкина в романе «Идиот» равносильно тому, что бояться Дон Кихота в «Дон Кихоте» Сервантеса или Гамлета в «Гамлете» Шекспира. Разумеется, и тот, и другой, и третий требуют на нашей сцене коррективов. Но мощь произведений Достоевского, Сервантеса, Шекспира как раз в том и состоит, что они сами, логикой ими развернутых фабул ограничивают своих героев. Что герои могут и чего они не могут — превосходно видно из самого хода событий, их реальной завязки и реальной развязки.

«В нашем ремесле… первое дело действительность», — пояснял Достоевский одной своей корреспондентке[[1]](#footnote-2). Постановщик уделяет главное внимание именно действительности, ее силам, их естественному движению. Князь Мышкин представлен в контексте этих сил, они-то ему и дают самую точную и безупречную оценку. Они делают и роман и героя романа независимыми от самого автора, от его неверных идей, от его политических и философских {85} заблуждений. Сам Достоевский весьма колеблется в оценке своего героя: то возносит его чересчур высоко, то повергает в полнейшее ничтожество. На взгляд Достоевского, князь Мышкин с его способом жить, думать, чувствовать, поступать — это и есть единственное спасение для человечества. Но есть еще и другой взгляд у автора на героя романа, и тогда спаситель в глазах автора полон самого унизительного бессилия.

Смоктуновский играет князя Мышкина как адвокат собственной роли. Но в романе, в сценической композиции выдвинуть против него и обвинения. Борьба сторон и делает драму драмой. Подлинная, богатая жизнь драмы не исчерпывается ни в коей мере одним движением событий, хотя оно и главное в ней. По ходу событий меняются репутации действующих лиц, совершаются то едва заметные, то крутые переоценки, падают мнения героев о самих себе, падают мнения, составленные о них другими, и реальная правда получает наконец всю полноту власти. Спектакль Товстоногова весь стоит на реальной правде, взятой из романа Достоевского, на том, что позволило этому роману близко подойти к юбилею своей почти уже столетней непрерывной жизни.

Первая же встреча зрителя со Смоктуновским, первое же его появление на сцене носят характер узнавания: да, это он, князь Мышкин, он такой, и другим быть не может.

Надо думать, подобное узнавание происходит каждый раз в театре, когда зритель — это бывший читатель, когда он еще до театра знает текст, по которому спектакль ведется. Зритель приходит в театр с собственным своим Гамлетом, и в этом особый подвиг актера — он должен убедить зрителя, что его сценический Гамлет совпадает с тем мысленным Гамлетом, которого себе составил зритель, или же, если совпадения нет, актер должен добиться, чтобы зритель уступил и принял толкование со сцены. Труднее всего положение актера в инсценированных романах. По роману зритель коротко знаком с героем, знает о нем сотни мелочей, видел его вблизи и издали, подробно и мимоходом. Инсценировка не может не идти на крупнейшие сокращения, а актер должен возмещать своей игрой все устраненное или же сжатое в сценарии.

Тайна удачи Смоктуновского в том, что он выходит на сцену из романа, из глубины романа, понятого и прочувствованного им без пропусков, во всех его эпизодах подряд. Смоктуновский играет не сценарий, он играет роман — через сценарий.

Первая сцена с князем Мышкиным: железная дорога, вагон, подъезды к Петербургу. Смоктуновский — Мышкин в штиблетах, в оранжевом плащике, в темной мягкой шляпе, поеживается от холода, сидя на краю скамьи, постукивает чуть-чуть нога об ногу. Он зябок, нищеват на вид, плохо защищен от внешнего мира. Но сразу же актер передает самое важное в князе Мышкине: во всей своей нищете он радостен, открыт внешнему миру, находится в счастливой готовности принять все, что мир ему пошлет. В исполнении Смоктуновского князь Мышкин — «весна света», та самая ранняя весна, что начинается в воздухе, в освещении и предшествует весне воды, весне зверей и леса, а потом и человека. Поезд бежит, в середине замутненного окна — крохотная дырка, сквозь нее видно, как бегут сосны петербургских пригородов. {86} Князь Мышкин придвигается поближе к окну, весь в живом любопытстве, в наивной любознательности. Начинаются разговоры. Голос актера досказывает, что представлено было внешним обликом: голос неуправляемый, без нажимов, курсивов, повелительности или дидактики, — интонации вырываются сами собой, «от сердца», лишенные всякой предумышленности. В этом тоненьком, не совсем установившемся теноре есть призвук детского. Голос Мышкина — Смоктуновского доверчивый, готовый к полнейшему сочувствию, в нем не слышно ничего принудительного для собеседника, напротив — этот голос ищет, как ему примкнуть к встречному голосу, примоститься к этому голосу, заразиться им, поддакнуть ему. Всякий диалог — борьба. Диалоги князя Мышкина в исполнении Смоктуновского парадоксальны: борьбы в них нет, это не диалоги, но желание вторить, найти в самом себе того человека, к кому обращена речь, откликнуться ему, втянуться в его внутренний мир.

Смоктуновский актер обдуманного внутреннего вдохновения, все у него идет легко, свободно. В то же время каждый жест отчетлив; твердо запоминается, как держит князь в вытянутой руке свой нищенский узелок, как передает его служителю в прихожей генерала Епанчина, — в этом узелке, в этих пожитках, закутанных в наивный домашний клетчатый платок, — все его социальное положение, все, чем он держится во внешнем мире, и нужно, чтобы жест с узелком врезался в сознание зрителя. Когда Смоктуновский впервые снимает с головы свою темную шляпу, то зритель делает новое открытие. Перед ним наконец все лицо князя Мышкина: прибавилось лба, хорошо видны его непышные, но длинные волосы с какими-то косицами, характерные волосы поэта, быть может миссионера, странствующего проповедника каких-то неведомых еще истин. Есть минута, когда Смоктуновский держит эту свою голову чуть-чуть напоказ, позволяя зрителю к ней повнимательнее присмотреться.

У этого актера дар внешнее делать внутренним и внутреннее осторожно и деликатно выражать вовне. Улыбка, светлый беглый смешок так же аттестует князя Мышкина, как непосредственность интонаций. В сцене у генерала Епанчина, когда генерал, собственно, начисто от него отделывается, он так весело, так по-детски легко и просто, так светло-наивно не воспринимает обиды, что отношениям естественно принять новый оборот. Генерал Епанчин морально разоружается и впервые проявляет к князю свое расположение. Актер играет не только свое отношение к окружающим; в его игре — ключ к тому, как окружающие в свой черед относятся к нему, как встречают его. Смоктуновский играет — выразимся так — возвратно, в его игре дано, как возвратятся к нему самому сказанные им слова, как отразятся на других его движения и что другими будет сделано в ответ.

Товстоногов почти исключил из своего сценария философские монологи и рассуждения князя Мышкина. В этом упрекать постановщика не следует, так как театр плохо приспособлен к произнесению и выслушиванию теоретических речей. Помимо того, у Достоевского многое из высказанного князем Мышкиным соединяет его с ветхой уже и тогда, девяносто лет назад, политической программой. Князь Мышкин лучше, духовно привлекательнее без этих его программных речей. Тем не менее есть такие речи у князя {87} Мышкина, которые неотделимы от самого его существа. Актер, потеряв эти речи, должен их как-то возместить на сцене, и Смоктуновский в жестах, мимике, позах, интонациях передает философию князя Мышкина, не излагая ее словами. Он играет жизненный метод князя Мышкина, его образ мыслей, строй чувствований, ему присущий, обходясь без сколько-нибудь пространных деклараций. Здесь-то и видно, как освоился актер с романом, сколь многое он вынес из него.

Смоктуновский в диалогах как бы изолирует своего собеседника, выхватывает его из среды остальных, устанавливает глубокую связь с ним одним, и только с ним одним. Он повернут к собеседнику всем корпусом, весь — слух, весь — полнота внимания. Так ведется сцена в гостиной Епанчиных. Их пятеро в гостиной: князь, генеральша и три дочери. Через игру Смоктуновского создается впечатление, что в гостиной пять миров и что все миры равноценны друг другу. Князь Мышкин поворачивается к генеральше и всеми мыслями предается ей, потом он так же предается в разговоре каждой из сестер — предается всем вниманием, всей своей вникающей и понимающей душой. Так будет и дальше: он слушает Настасью Филипповну, и есть один-единственный мир — эта женщина. Он слушает Рогожина, и опять-таки остальные и остальное как бы исключаются. Князь весь дрожит и трепещет, воспринимая волны, которые идут к нему от каждого из людей в отдельности, пусть это будет даже пьяный генерал Иволгин. Он слушает генеральский вздор спиной к зрителям. Видно, как он страдает за генерала, как ему стыдно за этого павшего человека (в спектакле генерал выводится как последняя степень падения — и только, что далеко не полностью соответствует Достоевскому). В этой сцене генерал Иволгин преувеличенно растет через внимание к нему князя Мышкина, он вынут из обстоятельств, из переплета семейных и других отношений и тоже становится некоторым миром в себе и для себя.

Если актер адвокат своей роли, то этим не сказано, что он улучшает написанное в ней и таким образом искажает ее. Смоктуновский — правозащитник князя Мышкина в том смысле, что все положительное, заложенное в этом образе, все, составляющее жизненный принцип его, развито им вполне. И уже независимо от актера сыгранное и показанное им переосмысляется. Сцены общения — апофеоз князя Мышкина. Его самоотдача, его служение людям, стремление и способность признать за каждым его человеческие права, живую ценность — все это дано в игре актера с чрезвычайной выразительностью.

Но тут же завязывается нечто не предвиденное князем Мышкиным. У него лучшие намерения, а ведут они к мрачным, дурным последствиям. Сам того не ведая, князь раскалывает людей, хотя является с призванием их соединить. Он устанавливает отношения между собой и каждым в отдельности и, казалось бы, достигает всякий раз полнейшего успеха. К людям он пришел, чтобы воскрешать души, и каждый раз как будто бы близок к цели. Будет ли это Настасья Филипповна, будет ли это Рогожин, или же кто другой попроще, но князь Мышкин возле своих людей все тот же, каждый раз он апологет чужой души и ее исцелитель. И вот здесь-то, в этих эпизодах кажущихся побед, очевидна фатальная слабость князя Мышкина. Он успевает {88} договориться с каждым порознь, и, когда он убежден, что дело сделано, наступает крушение. Князю Мышкину приходится узнать, что общество не есть сумма отдельных лиц. Каждый живет совместно с другими, и это лишь иллюзия, будто каждого можно изъять из общей жизни. Едва воскрешенные души соприкасаются с другими, тоже воскрешенными, все достигнутое князем Мышкиным рушится в одно мгновение. Князь может радоваться своей власти над отдельными душами, но над всеми душами, вместе собранными, соединенными друг с другом, он безвластен. Можно дружить порознь с Настасьей Филипповной и с Рогожиным — нельзя дружить с ними, едва только они сведены лицом к лицу. Нельзя из дружбы с Настасьей Филипповной отдельно и с Аглаей отдельно сделать одну дружбу с ними обеими в единстве времени и места.

Общество вокруг князя Мышкина неизбежно антагонистично, и антагонизмы в нем бесконечно разнообразны, проходят через все области жизни, через всю психологию людей. Такова природа этого общества, таковы его законы. Князь Мышкин обходит общество как таковое и верит в свой метод обращения к отдельным лицам. Сам того не зная, он провоцирует катастрофу. Он вызывает ревность не только женскую, но ревность и в более общем смысле ее. Князь Мышкин делит себя между окружающими, они же вовсе не намерены делиться им. Сама его доброта — повод к междоусобицам. Аглая хочет во всем и всегда обладать единственными правами на князя Мышкина и не прощает ему доброты к Настасье Филипповне. Вокруг него идет борьба, и наконец он сам, против собственного намерения, становится соучастником ее. Князь не хочет быть соперником Рогожину, никому он не соперник, и все же Рогожин обходится с ним, как с враждующей стороной. Князь даже Ганечке Иволгину невольный соперник. Уступчивость и незаинтересованность князя Мышкина многим подозрительна, его готовы счесть шарлатаном, опасным искусителем. Князь Мышкин сам подготовляет собственную трагедию, а также трагедию своих друзей, тогда как ему кажется, что в спасении людей от трагедии и заключается все его призвание. В ленинградском спектакле князь Мышкин — «весна света» и он же косвенно виновник самых черных катастроф, затмения ума и совести, постигнувшего близких ему.

Философию князя Мышкина, его метод спасения мира, поневоле трагический метод, Смоктуновский сделал чем-то наглядно ощутимым, театрально-образным. Смоктуновский — актер интеллектуального стиля, умеющий объединить позу, жест, мимику с «игрой души», с тем, что велит авторская мысль. Сценический его стиль имеет свою традицию: Орленев, Сандро Моисси, Михаил Чехов. Те играли вдобавок тот же тип человека — мирян-праведников, без вины виноватых, людей с трагической судьбой и без трагического характера.

Со стороны критики было бы нескромностью самовольно приравнивать молодого актера к прославленным именам прошлого и выдавать ему собственным произволом патент на театральное величие. У Смоктуновского все впереди, он сам докажет, какое место ему надлежит занимать в театре. Речь идет не о приравнивании, а о том, какую традицию развивает актер. Предшественники были актерами своего времени. Они изображали ущербное, и они любили ущербное, вызывали сочувствие не столько к подвигу {89} своих героев, сколько к их болезням, не столько к их дерзанию, сколько к их неудаче. Иные из них впадали в стиль клиники, преподавали со сцены своеобразные уроки психоанализа. Вспомним Моисси, прекрасного актера, поэта сцены, однако же очень связанного со вкусами тех дней. Он всегда на сцене был чьим-то «бедным сыном», не только фру Альвинг, жены камергера, или Гертруды, королевы Дании, нет, «бедным сыном» вообще, младшим братом зрителя, который с жалостью и состраданием следил за его судьбой. Ничего похожего у нашего молодого современника Смоктуновского. Он не скрывает ущербного, недостаточного в своем герое — в качестве «рыцаря бедного» князь Мышкин представлен здесь в самом тщательном рисунке.

Главное же устремление актера в совсем другом — в том, чтобы показать светлую уверенность князя Мышкина в самом себе, в том, чтобы воссоздать всю борьбу его с преградами, которые встречает он в собственной личности и во внешнем мире. Смоктуновский играет желание победы, он вызывает в зрителе это желание, и уже дело всей связи исторических обстоятельств, представленных в романе и спектакле, доказать нам, что победа добра достигается совсем на иных путях, чем избранные Мышкиным.

Смоктуновский очень точно очертил своего «рыцаря бедного», не подчеркивая, однако, его немощей. Они сами должны сказать о себе в ходе драматической коллизии, они должны многое объяснить в ее развязке. Очень точно на сцене выводится то отвлеченно-духовное, безоружное, что свойственно князю Мышкину. Его фигура — узкая, с удлиненными руками и ногами, не столько тело человека, сколько контуры тела, бедная схема плотской жизни. Руки и ноги очень выразительны — вспоминаешь технику Михаила Чехова, лучше сказать — «стилистику» рук и ног у этого актера. Походка князя Мышкина легкости необыкновенной, он как будто бы боится обидеть землю, не печатает своих шагов, но тут есть и обратное значение: земля его не держит, отказывается от него. Ладони у князя Мышкина кажутся совсем плоскими, руки его предназначены, чтобы гладить людей и зверей, всегда «по шерсти», или же чтобы благословлять их. Где-то рядом загребущие руки Гани Иволгина или же — хватающие — молодцов из рогожинской компании. Но руки князя Мышкина неспособны владеть оружием, будь оно поднято и за правое дело. Есть сильная минута в спектакле, и она тем удивительна, что князь Мышкин здесь превосходит самого себя: вытянутыми руками, руками-копьями, он отстраняет своего обидчика Ганю Иволгина от собственной его сестры, которую тот же собирался обидеть. Этот эпизод можно было бы назвать чудом живых копьев.

Князь Мышкин в изображении Смоктуновского — голая человеческая душа, сильная своей интенсивной жизнью, слабая, так как она только душа, без настоящей Связи с материальным миром. И быть может, острейшие минуты спектакля — это когда в доме Иволгиных князь Мышкин греет у печки свои длинные худые руки: человеческая душа, странствующая Психея, ищет материального тепла, угнетенная непогодой, познавшая общую нужду всех обыкновенных существ, получивших и душу и тело.

Щедрин по поводу романа «Идиот» писал о Достоевском: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность {90} тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»[[2]](#footnote-3). Князь Мышкин и миссия князя Мышкина в Петербурге — это и есть «область предвидений и предчувствий», говоря щедринскими, в цель попадающими словами.

Роман Достоевского проникнут предвосхищением того, чем может стать человеческое общество в своей моральной жизни, в своих внутренних отношениях. Как и современники его, Достоевский находился под впечатлением распада старого сословного строя[[3]](#footnote-4). Личность освободилась от многовековой сословной опеки над нею, и как будто бы возможным стало внутреннее сближение людей без каких-либо предустановленных средостений между ними. Достоевский, однако, угадывал классовые отношения, до поры до времени скрывавшиеся под сословной формой, понимая, что дворянскую Россию сменяет Россия буржуазная. В романе «Идиот» над людьми уже вполне господствует имущественный ценз, и старый барин Афанасий Иванович Тоцкий, и генерал Епанчин, и какой-нибудь ростовщик Птицын, и некто Салазкин, которого в романе поминают не однажды, — все они в равной мере приобретатели, собственники, дельцы современнейшего типа.

Вопреки консервативным своим политическим идеям Достоевский разделял с лучшими своими современниками чувство недовольства пореформенной Россией и вместе с ними ждал высшего будущего. Роман его передает всю широту («ширину», сказал бы Щедрин) начавшегося освободительного движения и невозможность для него остановиться на скудном достигнутом. Роман Достоевского — мечтание о человеческом братстве, о единой морально-целостной жизни общества, о внутренних узах между людьми, о победе над их духовной рассредоточенностью, о полной и действительной победе, тогда как все реформы, через которые уже прошла Россия, были только ложным обещанием ее. Вот это недовольство, надежды и еще неясные стремления — они-то и вошли в образ князя Мышкина. Он весь — душа, потому что взят из души современников, из их неотчетливых чувства предчувствий, он весь — зыбкая мысль, он лишен чего-нибудь твердо-фактического, потому что он всего лишь симптом, общественное настроение, и покамест ничего больше. Князь Мышкин — веяние «конечной цели» (Н. Щедрин), веяние последней чистоты и правды, дороги к которым еще не видны. Ошибка князя Мышкина та, что он уверовал в собственное знание путей и перепутий и принялся выполнять свою миссию. Явившийся сам из области души, он обращается к душам в надежде, что здесь единственно лежат рычаги перемен. Действуя от души к душе, от лица к лицу, он пренебрегает общественной природой человека и материальными силами, определяющими эту природу. Пренебреженные силы трагически мстят ему. В мире материально не реформированном он проводит свою духовную реформу, даже не подозревая, что и материальные основы жизни тоже могут быть изменены {91} и что с этого надо бы начинать. Сам автор, Достоевский, расположен думать по князю Мышкину — объективная логика романа учит другому. Герой Достоевского зовет порвать с общественными преимуществами именно тех, кто этими преимуществами обладает, он проповедует братство тем, кому дорого разъединение. В своей гостиной Настасья Филипповна насмешки ради составила своеобразное братство; вельможнейший Тоцкий и генерал Епанчин, весьма себя уважающий, внутренне рычат, посаженные рядом с проходимцем и скандальной личностью Фердыщенкой. Выступление князя Мышкина перед гостями на епанчинской даче, очевидно не без умысла автора, сходствует с тем, как вел себя Чацкий в гостиной Фамусова. Витийство князя здесь такое же безумное и напрасное.

Материальный мир, нетронутый в своих основах, зловеще и насмешливо воспринимает миссию князя Мышкина. Тремя ударами он гонит его туда, откуда он явился, в болезнь, в небытие, в безвестность. Трижды князя Мышкина постигают приступы его фатальной болезни, последний — без возвращения к деятельности жизни и к ясному сознанию. Миссия князя извращена страшными последствиями, она по-страшному осмеяна, так как пролита кровь по косвенной его вине. Внешний мир, который сначала казался податливым, потом овладел миссией князя и повернул ее по-своему.

В романе Достоевского скрывается мысль о том, что князь Мышкин слаб, так как его идея — частичная идея и жизнь, в ее целом, не охватывает. Мысль эта выражена чисто художнически, соотношением двух фигур — князя Мышкина и Рогожина. Еще в английской книге Мэрри, книге сумбурной, но клочками содержащей в себе также и верные мысли, высказывалось соображение, что князь Мышкин и Рогожин — двойники[[4]](#footnote-5). Разумеется, они двойники не в том смысле, что повторяют друг друга. Они — парны, взаимно дополнительны: что дано одному, не дано другому. Князь Мышкин — душа, не овладевшая телом, не достигнувшая того, чтобы облечься в тело. Рогожин — черное тело, черная земля, в которых возбуждены элементы духовности, но на горе Рогожину и тем, кто находится вблизи Рогожина. Эпизод мены крестами имеет два значения. Первое: Рогожин меняется крестом с князем, чтобы связать себя, не допустить себя до убийства. Второе значение мены крестами в том, что Рогожин и князь Мышкин, «крестовые братья», являются братьями и по внутренним своим отношениям. Однако же оба они братья враждующие, как Мооры, Карл и Франц, в «Разбойниках», трагедии Шиллера. Традиционный мотив двойников осложняется у Достоевского тоже традиционным мотивом двух враждующих братьев. Как моральное целое, жизнь разорвана — в этом причина трагических потрясений.

Рогожин рвется к свету князя Мышкина, к красоте Настасьи Филипповны, но остается в потемках инстинктов, зверских страстей. Про запас он держит грубейшие средства — материального принуждения и присвоения, с их помощью он надеется сделать недоступное доступным. Его мучит духовная далекость от Настасьи Филипповны, его мучит духовная близость между нею и князем. Нож должен устранить соперника, ножом Рогожин уничтожает духовную дистанцию между собой и Настасьей Филипповной. Он {92} приобрел наконец бессмысленную, ненужную власть над нею, превратив ее в труп.

В первоначальных планах романа Достоевский наделил героя, обозначенного именем «идиот», рогожинскими чертами, в нем сидел зверь, насильник, «самость бесконечная», записывал о нем Достоевский[[5]](#footnote-6). Когда же он разделил главного героя на Мышкина и Рогожина, то оказалось, что материальный плотский Рогожин — условие, без которого нет князя Мышкина, без которого князь — небытие, призрак. Рогожин выражает материальную силу жизни, собственническую, тупую, мрачную, и так как она осталась неприкосновенной, верной самой себе, то князь, его дело, его друзья осуждены на гибель. Нужен братский союз между материальным строем общества и глубокими духовными потребностями общественного человека, в этом смысле нужно примирить «дух» и «плоть», этих по образу князя и Рогожина братьев-противников.

Режиссер Товстоногов в должной мере выдвинул тему парности князя и Рогожина, симметрии и асимметрии между ними. Уже в сцене вагона светловатый плащ князя Мышкина дополняется контрастом черных овчин Рогожина: князь здесь светел и легок — Рогожин темен и тяжел, князь тих и ласков — Рогожин громкогласен и задумчиво озлоблен. Сцена «крестового братства» попала в спектакле на то место, какое и должно было ей занимать, — ясна была ее знаменательность.

Нигде связанность князя с Рогожиным не была так художнически очевидна, как в последней, заключительной сцене у тела Настасьи Филипповны. Тут явственно было, что они в последний раз и окончательно сблизились, как совиновники. Ведь князь повинен в гибели этой женщины, в устройстве его души и характера лежит причина, почему эта женщина очутилась под ножом Рогожина. Князь понимал в ней страдание и не понимал мятежа, а мятеж был сутью в ней, она была земной человеческой личностью и вложила собственную личность в мятеж.

У тела Настасьи Филипповны князь и Рогожин — примирившиеся братья, но примирились они не в том и не так, как этого требовали бы законы жизни и счастья. Пожалуй, самая замечательная из интонаций Смоктуновского там, где у Рогожина он спрашивает, чем тот убил Настасью Филипповну, спрашивает голосом детским, обыкновенным, чуть ли не деловым, — голосом человека, который знал, что так будет и не знал только технических подробностей. Смоктуновский проник в страшную тайну князя — у князя голос морального соучастника в убийстве, увы, какими-то путями собрата Рогожину и в этой казни, совершенной над Настасьей Филипповной.

Первые признаки духовной смерти князя — Смоктуновского — это тихий, страшный смех безумного; у него вырываются странные звуки — это речь, потерявшая свою нормальную фонетику, наши слова, но уже в изменившихся, плохо узнаваемых звуковых оболочках.

Князь Мышкин, человек «конечной цели», увлекает ею людей, вызывает в них чувство недостаточности той жизни, какой они жили и живут, стремление к высшему и лучшему. Но он утопист — свой рай он насаждает личными, {93} духовными, домашними средствами. Великим освободительным идеям свойственно первоначально появляться в виде утопии. Но так же исторически неизбежна и гибель утопии, а зачастую и самих утопистов. Трагедия утопии плодотворна: она указывает дорогу действительным методам изменения жизни. В подготовительных записях Достоевского герой задумывается над вопросом «что делать»[[6]](#footnote-7). Изображая гибель князя Мышкина, Достоевский ответил, если не себе, то нам, — что же нужно делать, когда ты хочешь не гибели, а победы.

Сам Достоевский склонялся думать, что трагедия утописта — безотносительная трагедия. По Достоевскому, большая человечная идея гибнет, едва только она переходит в руки общества и затрагивает его земные интересы. Силу общества, силу интересов Достоевский превосходно знал, вряд ли допуская, однако, что она подлежит внутреннему преобразованию, что ее можно очеловечить. Идеальные стремления, в его представлении, едва ли отделимы от их утопической формы. Поэтому миссия князя Мышкина в романе одновременно и выше всего и ниже всего — она все обещает и ничего не может.

Когда писался этот роман, в русском обществе уже развивались тенденции революционные и материалистические, названные Достоевским и его современниками неверным словом «нигилизм». В своем романе, в сценах с племянником Лебедева, с Ипполитом, с Бурдовским Достоевский посрамляет «нигилистов», трактуя их существами безобразно-грубыми, лишенными настоящего человеческого развития, жадными до скандалов и благ, неравнодушными к чужой собственности. У Щедрина в его отзыве об «Идиоте» особо отмечены эти нападки Достоевского на революционеров — точнее, на тех, кого Достоевский за них принимал. У Щедрина говорится о непоследовательности Достоевского, о его неверности пафосу «конечной цели»: «Г. Достоевский, нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора»[[7]](#footnote-8).

В сценической композиции пасквильные эпизоды с «нигилистами» сняты. В этих эпизодах Достоевский запирал единственно возможный выход из трагедии — выход реалистически осмысленной, массовой революционной борьбы, настаивая, таким образом, что трагедия по своему значению абсолютна. Очистив сюжет от эпизодов с Бурдовским, Ипполитом и прочими, автор сценической композиции снова делает выход возможным, и тогда сама трагедия князя Мышкина предстает для нас в своей истинной, исторически относительной природе.

У Г. Товстоногова первоклассные заслуги перед этим спектаклем, срежиссированным с большой энергией, с пониманием замыслов Достоевского, с настоящим пиететом в отношении великого писателя. Сценарий сделан удачно, без излишеств и без недохваток в тех или иных материалах, которые мог бы дать роман. Это не снимает одного-другого укоров, которые можно обратить к Г. Товстоногову в качестве режиссера и постановщика.

{94} Роман Достоевского нуждается на сцене в более богатой расцветке, чем увиденная нами. По примеру Шекспира, Достоевский представил не только лишь трагедию, но и комедию внутри трагедии. История утописта идет к трагической развязке, а по дороге она то и дело расцвечивается комедийно. Ведь и в том, что князь Мышкин по временам кажется идиотом, и в том, что его именуют так, нельзя не усмотреть комедийности особого рода. Весьма не случайно в роман вводятся фигуры, написанные в духе широкого комизма: генерал Иволгин, Лебедев. В спектакле генерала Иволгина играет А. Лариков, актер яркий, но играет невесело, подчеркивая, какая это опустившаяся, малопочтенная личность. Генерал у Достоевского — поэт лжи. Во лжи он состязается с Лебедевым. О них в черновиках записано: «Взаимно лгут»[[8]](#footnote-9). У генерала Иволгина ложь чрезвычайная, вдохновенная, он не столько лжец, сколько сильно развеселившийся фантаст, для которого не существует простейших законов природы и который на каждом шагу готов провидеть чудеса. Прочитанный в газете анекдот он без колебаний выдает за реальный эпизод из собственной своей биографии, не уважая границ между литературой и действительностью, между собственной личностью и какой угодно чужой. Нет для Иволгина и границ между жизнью и смертью. Сыпля точными подробностями, он рассказывает князю о чудесном воскрешении рядового Колпакова, умершего в больнице и ожившего на бригадном смотру. Фантазии генерала Иволгина имеют свою местную характерность — это вранье нищего и пьяного отца семейства, который подбадривает самого себя и компенсирует плохую и скучную быль собственной биографии занимательными небылицами, заимствованными из чужих. Как это обычно у Достоевского, сцены с Иволгиным имеют и другой, более широкий смысл. В романе речь идет о чуде, которое призван совершить князь Мышкин, о преодолении преград, если не природы вообще, то человеческой природы в частности, — и вот гигантское, вдохновенное вранье генерала Иволгина, воскресителя Колпакова, бросает тень пародии на главенствующую в романе тему, на призвание и замыслы князя Мышкина. Князь — фантаст и чудодей трагический, генерал Иволгин — фантаст комический, в опасном смысле симметричный князю.

Князь приподнимает небо над людьми, генерал Иволгин не прочь делать то же самое, а есть еще третий — Лебедев — тоже сходственный с генералом по своему назначению, тоже великий любитель преображать действительность.

О Лебедеве у Достоевского есть заметка: «гениальная фигура»[[9]](#footnote-10). О нем же: «Искривлявшийся человек»[[10]](#footnote-11). Личность живописная более, чем это допустимо и возможно, он делает грязнейшие дела, хвалится ими и сам же отрекается от них, прикрываясь самой возвышенной моральной философией. В несерьезном, шутовском изложении Лебедева зло, которое сам же он творит, есть сплошная несущественность, игра, призрак. В его пьяных импровизациях зло жизни как бы побеждено — опять-таки некоторая пародия на этическую миссию князя Мышкина, взявшегося победить зло на самом деле. {95} Лебедев и Иволгин, двое пьяных, в пьяном вдохновении уже достигли того, что недоступно князю Мышкину. История учит, что вначале был труд, а потом на основе труда людей возникли игры. Иное в отношениях Лебедева и генерала к князю Мышкину, к его серьезной миссии, к жизненному его делу. Их игра — впереди его труда, внушая подозрение, что это труд напрасный. Князь Мышкин отбрасывает юмористические тени. Это и понижает нашу оценку его, это и выкупает все сомнительное в нем. В тетрадях Достоевского запись: «Если Дон Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны»[[11]](#footnote-12). В самом князе Мышкине комическое дано дозами, чуть заметными. Оно представлено громче и свободнее в персонажах, подобных Лебедеву, состоящих с центральным лицом в отдаленных соответствиях. Эти персонажи — по-особому преломленная и ничем не стесненная правда о нем, о его значении и месте в делах современного мира.

В спектакле не выдвинута роль Лебедева, как она того заслуживает. Лебедев в спектакле (М. Иванов) довольно шумный, суетливый и малозначащий персонаж, в смысловой колорит спектакля он войти не умеет.

Столь важная для романа Достоевского «биосфера», в которой живут его герои, в спектакле мало разработана. Почти не затронута петербургская тема, а между тем роман едва ли возможен без нее. Князь Мышкин сходит с поезда не с тем, чтобы попасть на Литейный к Епанчиным и там остаться, но чтобы проповедовать в Петербурге, столице империи. Масштаб действия и масштаб катастрофы без петербургского фона сокращаются. На сцене слишком много нейтральных шкапов и шкапчиков, диванов и письменных столов и слишком мало характерного и колоритного для Петербурга.

«Биосфера» романа «Идиот» — Петербург и белые ночи. Князь Мышкин возвращается из Москвы к началу белых ночей, и белые ночи на исходе, когда совершается убийство Настасьи Филипповны. Столь популярное сравнение колоритов Достоевского со светотенью Рембрандта не всегда верно. Достоевский стремится создать ощущение сверхмощной жизненной и духовной напряженности, и тогда ему лучше служит тот белый свет без заката, который царит над летним Петербургом. Белые ночи — это духовное бодрствование героев, далеко зашедшее за обыденный предел, это фантастическая победа света, чрезмерная и в своей чрезмерности недостоверная, подобающая роману, где господствует трагическая утопия. Постановщик и художник (М. Лихницкая) дали нечто петербургское в сцене у зеленой скамьи в Павловске и в сцене около убитой, на дому у Рогожина, где в окна, как и должно, глядят остатки белой ночи. Но как странная хронологическая ошибка и непоследовательность воспринимается сцена свидания Настасьи Филипповны и Аглаи, где почему-то сквозь окна видны осенние деревья с желтыми листьями, тогда как в дальнейшей сцене, у Рогожина, белые ночи продолжаются.

Главные же критические замечания приходятся на долю актерского ансамбля. В спектакле заняты хорошие актеры, но они оказались малоподготовленными для того, чтобы играть Достоевского. Ближе других к стилю {96} Достоевского Е. Лебедев, играющий Рогожина. Он не впал в соблазн вместо Парфена Рогожина играть, например, братца его, Семена Семеновича, заурядного стяжателя, наложившего руку на все состояние Парфена, когда тот ушел на каторгу. Лебедев передает порыв Парфена Рогожина, его коллизию. Хорошо передана рогожинская молчаливая, мрачная покорность перед Настасьей Филипповной, покорность, предрекающая месть и убийство. Рогожин понимает, что Настасья Филипповна ценит его как нож, который она может обратить против себя, когда захочет, и Рогожин становится этим ножом. Рогожин — убийца, Рогожин отчасти и жертва. Случайность это или умысел, но Рогожин, черноголовый, чернобородый, со сцены в профиль похож на жертву Грозного, царевича Иоанна с картины Репина.

И все же актер взял не тот размах, который нужен для героя Достоевского, и по стилю игры он не совсем отошел от приемов, правильных для драм Островского и неправильных для Достоевского. Равнение на стиль Островского и явилось источником многих недоразумений в этом спектакле.

Известная негибкость сценического стиля, неполная отзывчивость на требования, которые ставит стиль драматурга актеру, нередко наблюдаются в спектаклях наших театров.

Наши музыканты отлично умеют исполнять по-разному музыку разных национальных, исторических, индивидуальных стилей, и Бах у них непохож на Шопена и Листа, а Глинка и Чайковский — на Шостаковича. Не то у драматических артистов — даже если иметь в виду только русский классический репертуар. Великий русский реализм XIX века включал в себя множество индивидуальных разнообразий и манер. Нет совпадений там, где, казалось бы, писатель к писателю, драма к драме подходят совсем близко. Значительно разнятся, например, «Дело» Сухово-Кобылина и «Доходное место» или же «Волки и овцы» Островского. Еще дальше стоит от Островского Достоевский, трагический автор с колоссальным тематическим и философским кругозором.

Есть в этом спектакле роли, в той или иной мере нейтральные в отношении стиля Достоевского. Умелый и опытный актер В. Я. Софронов играет Епанчина, не вызывая никаких критических претензий. Но претензии растут при переходе к ролям, на которых стиль Достоевского сказался полностью.

Н. Ольхина играет Настасью Филипповну хорошо и сильно в отдельных эпизодах, в особенности в сцене «свидания двух королев», которая удалась и В. Талановой — Аглае. Но у Ольхиной «тождества» с Настасьей Филипповной не возникает. Не тот внешний облик, нет своеобразного аскетизма Настасьи Филипповны, нет ее повышенной нервной жизни. Характер дарования Ольхиной, самой по себе прекрасной актрисы, мало сходится с тем, чего требует от нее роль Настасьи Филипповны. Героиня Достоевского у Ольхиной говорит тем распевом, тем народным ритмом, который по природе своей хорош и красив, а здесь едва ли уместен. Настасье Филипповне актриса придает некоторую фольклорность и этнографичность, некоторую узость в сравнении даже с общенациональным типом, тогда как в разработке Достоевского русские коллизии и русские характеры превращаются в коллизии и характеры всемирно-исторического значения. Настасью Филипповну знает теперь весь мир: Америка, Азия и Европа, а в исполнении Ольхиной она {97} слишком связана с тем уездом, с тем селением, где впервые увидел ее Афанасий Иванович Тоцкий, пленившийся ею.

О. Казико взяла очень верный тон для генеральши Епанчиной, но нужен бы больший размах и нужна бы большая острота характеристики. В заметках Достоевского по поводу Епанчиной сказано: «характерная мать»[[12]](#footnote-13), но это еще не все. Генеральша тоже затронута брожением русской жизни, она близка к вольнодумству своих дочерей, с трудом сопротивляется миссии князя Мышкина, в ней сидит «дикая честность»[[13]](#footnote-14), вместе с тем она хочет пребывать ее превосходительством, приятельницей важной старухи Белоконской и хочет дочерей своих выдать замуж солидно, как положено в лучших домах. Генеральша досадует на самое себя, на размах своего увлечения современными идеями, на свою, с точки зрения генеральства, малую ортодоксальность — и отсюда грозы, исходящие от нее, отсюда и ее выходки, ее «вскидчивость». Характеры жанрового или полужанрового порядка и те разработаны у Достоевского со стороны внутренних противоречий, во всей остроте их.

В характерах Достоевского виден раскол, видны стороны души, противодействующие друг другу, так как все они втянуты в трагический кризис. Характеры «раскрылись», и очень явственным становится, что каждый из них означает, какую несет в себе «идею». Пушкин, Толстой, Тургенев, Гончаров, Островский «идею» человека прячут, и часто прячут глубоко. Стиль Достоевского не тот, интеллектуальное содержание обнажено, иногда оно навязчиво, актер, играющий героя Достоевского, должен действовать «чертами» и «резами», как это в старину называлось у наших гравировальщиков.

Особо следует сказать о темпах этого спектакля — медленных, не по Достоевскому. Нет отвлеченного вопроса о театральных темпах, они опять-таки зависимы от стиля, от автора. Люди Достоевского живут быстро, актеры же играют этих людей медленно. Еще Добролюбов писал о медленных темпах, органических у Островского. Но в спектаклях, поставленных по романам Достоевского, медленная игра удаляет от автора и иногда грозит потерей связи с ним.

Театральный Достоевский — многотрудная проблема. Ленинградский спектакль, поставленный очень сильным режиссером, с замечательным актером в главной роли, богат уроками. Не все из искусства Достоевского схвачено до конца, не все сыграно, как автором указано, не всюду наблюдается цельность стиля, не все персонажи на сцене достаточно значительны. Но хороший итог этим не опровергается. Кончаем тем, чем начали: спектакль Товстоногова со Смоктуновским во главе будет особо отмечен в истории нашего театра и в истории усвоения Достоевского нашей культурой. Спектакль этот уже сейчас есть история, хотя и не пройденная еще. Думаем, его будут называть и помнить, пусть он даже исчезнет из репертуара театра, где он был поставлен. В полках числятся воины, давно ушедшие из жизни, а их по-прежнему называют на перекличке, как если бы они и не собирались выбывать. Так и этот спектакль.

*«Театр», 1958, № 6*

{98} Берковский пишет об открытии театром и Достоевского, и актера, сыгравшего роль князя Мышкина. Смоктуновский, который привлечен был почти случайно, на одну роль, в корне изменил замысел режиссера. Если на подступах к «Идиоту» Товстоногов считал его героиней Настасью Филипповну, то после премьеры оказалось, что «главное значение образа князя Мышкина подчеркнуто режиссерски». Это было не только новостью в традиции инсценировок романа, но и предощущением нового человеческого типа, входящего в жизнь, и новой актерской манеры. Смоктуновский, самое яркое из открытий Товстоногова, одним из первых вошел в его уникальную коллекцию актеров, которую он умел собирать, и делал это долго, в последние годы даже не имея сил использовать молодые, новонайденные таланты. Каждая премьера в БДТ в эти ранние годы отмечена дебютом: в «Когда цветет акация» — Зинаида Шарко; Смоктуновский — в «Идиоте»; в «Варварах» — Т. Доронина, О. Басилашвили, П. Луспекаев; актеры прежнего состава БДТ: старшее поколение — В. Софронов, О. Казико, Е. Грановская, В. Полицеймако; молодежь — В. Стржельчик, Л. Макарова, Е. Копелян, Н. Ольхина — заново открыты в постановках Товстоногова. Е. Лебедев и Г. Гай, захваченные из Ленкома, в БДТ уже прочные «начала» товстоноговской актерской школы. Со стороны критики звучит: «Товстоногов оживает в своих актерах» (Т. Бачелис, «ЛГ», 1961, 18 мая). Действительно, театр актеров, которых собирает и раскрывает режиссер, многократно повышает свою жизнеспособность. В комедии А. Николаи «Синьор Марио пишет комедию» (премьера 22 марта 1958 г.) дебютирует студент С. Юрский, который играет «смелыми, сочными мазками». «Синьор Марио», камерный спектакль, с полным попаданием в роли почти всех исполнителей, со сценической символикой, ясно и грустно отражавшей дистанцию между мечтой и действительностью, с переходами от истерических ритмов рок‑н‑ролла (критика капиталистического мира) к «мечтательной музыке» (композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев) погруженного в себя Марио Арманди (Е. Копелян). Этот сентиментально-комедийный спектакль для истории БДТ и Товстоногова в нем очень важен. Несмотря на вертевшееся у всех на языке слово «неореализм», настроение, которое возникало в «Синьоре Марио», и «будничный героизм» главного героя отдавали володинской робкой элегичностью, хотя на товстоноговской сцене драме Александра Володина быть только через год. Предощущая это близкое будущее, «Синьора Марио», в общем-то проходного среди блестящих спектаклей тех же лет, захваливали всерьез. «Режиссерское решение глубже, масштабнее авторского замысла пьесы» (Г. Капралов, «ЛП», 1958, 8 мая). «Синьор Марио» сложен из двух пьес А. Николаи, причем, так, что упор делается на «контрастах психологических состояний персонажей» (Г. Бальдыш, «Смена», 1958, 13 апр.). Трагикомедия с «окном в Душу» человека (Г. Бальдыш), с театром в театре (синьор Марио пишет комедию, персонажи которой оживают и являются к нему) вытесняет прежние притяжения Товстоногова до такой степени, что «Трасса» (первая пьеса И. Дворецкого), предназначенная XXI съезду {99} КПСС, с кинокадрами, персонажами — романтическими «ломовиками» в духе Н. Погодина, то есть с полным набором ленкомовского периода, практически провалилась. «Человек — это звучит гордо, именно так воспринимается идея центрального образа спектакля», — писали об Эзопе в «Лисе и винограде». Имя Горького, цитаты из Горького, апелляции к Горькому — судьба нового главного режиссера театра на Фонтанке, дань старой афише, на которой еще сохраняются «Враги» и «Достигаев и другие». Тема Горького вставала с той же принудительной неизбежностью, что и тема комсомола в Ленкоме. К счастью, для Товстоногова горьковская линия ни формальной, ни насильственной не стала. В журнале «Крокодил» (1958, № 31) напечатали карикатуру с эпиграфом «Ленинградский БДТ имени Горького не ставит пьес М. Горького». Драматург обращается (с высоты своего роста наклоняясь к невысокому собеседнику, к главному режиссеру театра): «Хотелось бы познакомиться». Дотовстоноговский БДТ в заслугах своих числил знаменитого «Егора Булычова» с Н. Монаховым, «Мещан» А. Дикого, «Достигаева», «Дачников» в постановке Б. Бабочкина. Этот «коллектив успешно справлялся с постановкой почти всех лучших пьес А. М. Горького» («ВЛ», 1958, 16 окт.). Товстоногов только не знал, на чем остановиться — думал об инсценировке «Клима Самгина», примеривался к «На дне» (что станет его последней премьерой), намечал «Врагов», в печати называл «Детей солнца». Горьковская премьера в 1959 году обязательна еще и в связи с сорокалетием театра. Ею стали «Варвары» (премьера 4 ноября 1959 г.).

Первый Горький встретил две трудности. Одна — громадная традиция горьковских постановок в близком и отдаленном прошлом. Как в нее впишется Товстоногов? Вторая — вышеупоминаемая проблема современности классического спектакля. Одно связано с другим, одно вытекает из другого. «Действительно горьковский», — утверждала после премьеры Р. Беньяш. И в горьковском качестве засомневался Б. Зингерман: без бытовой достоверности и социального обобщения — какой же Горький! Д. Золотницкий увидел в «Варварах» Товстоногова встречу двух России — горьковской и блоковской, а Б. Бялик почувствовал «не столько горьковское, сколько чеховское», преемственное А. Н. Островскому.

Товстоногов ценил, как он выражался, «драматургическое несовершенство» Горького («ВЛ», 1973, 28 сент.); в другом интервью он назвал это качество «глыбистость», под которой подразумевалось тяготение драматурга к современным ему стилистикам, дающее почувствовать, как в его драмы входят не только жизненные, но и культурные впечатления. Стилистически тонкие вещи, Чехов прежде всего, получались у Товстоногова послабее, чем и эклектичный, и публицистический Горький. Непрочный авторитет Горького-драматурга, в котором был привкус «обязаловки», Товстоногов упрочил и совершенно оправдал четырьмя спектаклями. И если «Дачники» 1976 года не равны «Мещанам», «Варварам» и «На дне», то потому, что там Горький более всего прежний — традиционный многословный продолжатель Чехова, озабоченный не воздухом жизни, а спорами болтунов, представляющих {100} классы и прослойки. Три другие горьковские постановки, расставленные, как вехи, по десятилетиям («Варвары» — 1959, «Мещане» — 1966, «На дне» — 1987) рассеяли многие предрассудки, в том числе и представление о неяркой, невыраженной жанровой природе, о преобладании текста и скудости подтекста и некоей драматической, то есть технической мели, на которой сидят эти пьесы. Уже после «Варваров» Товстоногова никого не нужно было убеждать, что Горький держится на сцене не благодаря политической конъюнктуре и грубому сценическому чутью. После «Варваров» Горький уже не простой беллетрист классовой борьбы и не Шекспир русских исторических хроник, а живописец человеческих драм. В спектакле солировала молодежь, ансамбль возник редкостный. Соответствие режиссуры и исполнения было полным, их связывала «игра в глубину». Доронина в первой роли на сцене БДТ сразу поднялась до невероятной по яркости и вместе с тем цельной, трагической и радостной жизни. Критика буквально воспела Надежду Монахову, все в ней — и «ее бледное лицо в присутствии Черкуна всегда как бы тянущееся к нему, следующее за всеми его движениями, как подсолнух за солнцем» (Е. Измайлова, «ВЛ», 1959, 21 ноября). П. Луспекаев в роли Черкуна (тоже дебют) собственной актерской индивидуальностью даже заслоняет характер, который создает (Р. Беньяш, «СК», 1960, 31 марта). И последний комментарий к «Варварам»: Товстоногов, давая актерам жить в образах полно, трагически, сам, как режиссер, как тот, чье место над изображаемым, вне его, оставляет для себя право на иронию. Мысль о возмездии, действительно идущая от Блока, иронически обращена постановщиком к героям Горького. В «Варварах» так проявившийся авторский голос прозвучал впервые и в сочетании с Горьким удивил. В объективного Горького вмещался субъективный соавтор. Комическое и ироническое составляло в «Варварах» важную часть общей трагедийной картины. Причем, уточнял Е. Калмановский («Нева», 1961, № 3), трагикомическое не в чередовании одного и другого, а в пронизанности сразу всем каждого человека, даже «вечно ненатуральной» Монаховой.

## Б. Бялик Вечно живые образы

Поначалу то сценическое толкование пьесы «Варвары», которое предлагают зрителю режиссер Г. Товстоногов и коллектив Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького, удивляет, даже озадачивает. И в ритме спектакля, и в интонациях ряда актеров, и в детальной разработке ими подтекста ролей — во всем этом чувствуется нечто не столько горьковское, сколько чеховское. Но постепенно проясняется истинный характер режиссерского замысла, полемизирующего с некоторым неверным представлением о драматургическом новаторстве Горького. Встреча с Горьким яркого, своеобразного режиссера, по-своему «прочитавшего» не одно произведение современной и классической литературы, — дала прекрасные творческие результаты.

… В сонную одурь маленького городка провинциальной России врывается {101} скрежет железа: до патриархального захолустья докатилась волна капиталистического «прогресса». Приезжают его первые вестники — инженеры Цыганов и Черкун. Вопрос о том, что это за люди, приобретает по мере развития действия пьесы все более широкое значение. Какова сила того строя, того образа жизни, который они с собою приносят? Что он способен разрушить и что создать? Каковы его идеалы, его нравственные принципы?

Обычно Цыганова играют человеком совершенно опустошенным, способным лишь разрушать все вокруг себя своим безграничным цинизмом. Что ж, этот человек действительно таков, и горьковский приговор беспощаден. И это особенно проявляется в том, как к Цыганову приходит — приходит слишком поздно — настоящее сильное чувство: любовь к Надежде Монаховой. Исполнитель этой роли в ленинградском спектакле — артист В. Стржельчик — не идеализирует своего героя, он раскрывает его любовь как эгоистическую и злую страсть. Но оттого что страсть эта так сильна, оттого что любовь пришла к человеку, у которого уже нет для нее душевных сил, — она становится для него суровым возмездием.

Тема возмездия, вообще, с большой силой звучит в ленинградском спектакле, становясь его лейтмотивом. Возмездие приходит здесь к главному защитнику патриархального варварства Редозубову (В. Полицеймако), который душевно сокрушен уходом дочери. Возмездие приходит и к местному мудрецу Павлину (Б. Рыжухин), для которого уничижительная оценка его философского «сочинения» Цыгановым — тяжкий удар. В такой же острой, трагикомической форме раскрывается в спектакле образ чиновника Монахова (Е. Лебедев).

Но особенно большое значение среди противников Горького в пьесе «Варвары» имеет Черкун. И этот образ театр раскрыл по-своему. Черкуна обычно изображают человеком сильным, но бездушным. А между тем задача здесь более сложна, и это хорошо поняли Г. Товстоногов и артист П. Луспекаев. Сама сила Черкуна — иллюзорна. За внешне волевым характером оказывается скрытой крайняя бесхарактерность, которая — тоже возмездие, возмездие за утрату высоких идеалов.

Так режиссер и актеры снимают с человеческих характеров один покров за другим, проникая в самые их основы, в их глубинный подтекст. И здесь проясняется полемический характер замысла режиссера. В последнее время получило некоторое распространение одностороннее и поверхностное понимание драматургии Горького, сводящееся к противопоставлению ее всей предшествующей реалистической драматургии, особенно — Островскому и Чехову. Новаторство Горького толкуется как замена подтекста — «надтекстом», как отказ от психологического реализма во имя одной публицистичности.

Ленинградский спектакль «Варвары» — это прямое и страстное опровержение таких представлений. Это напоминание о тех особенностях горьковской драматургии, которые, казалось бы, известны каждому сценическому истолкователю Горького, но о которых надо напоминать снова и снова, и каждый раз по-новому. Спектакль как бы говорит нам: не верно, что в горьковских пьесах нет подтекста, — он есть здесь, в каждой роли, правда, иной, чем у Чехова, но не менее глубокий. Не верно, что для Горького не так {102} важна, как для его предшественников, индивидуальная психология героев, — смотрите, какой сложностью отличается душевная жизнь каждого из них. И не пытайтесь найти в горьковских пьесах философию где-то вне их конкретно-исторического содержания, вне «житейских» отношений персонажей, — не путайте Горького с Леонидом Андреевым. Именно потому, что Горький вобрал в свое творчество все достижения предшествующего реалистического искусства, он смог это искусство поднять на новую высоту и стать родоначальником социалистического реализма.

Могут возразить, что в постановке Г. Товстоногова связь Горького-драматурга с его предшественниками подчеркнута больше, чем его новаторские особенности. В таком замечании есть доля истины. Однако следует иметь в виду, что в самой пьесе «Варвары» преемственность Горького по отношению к Островскому и Чехову видна более отчетливо, чем в других его пьесах. А затем — и это главное — в ленинградском спектакле приговор жадным и жалким, приговор «варварам» звучит по-горьковски воинственно и беспощадно, потому что по-горьковски страстно звучит здесь и гордость настоящим человеком, не желающим приспосабливаться к жалкому, бесцельному бытию. Лидия Богаевская в исполнении Н. Ольхиной переживает мучительный душевный кризис и выходит из него окрепшей, готовой дойти до конца в своих поисках смысла и цели жизни. Но центром спектакля, его душой, как это и должно было быть, стала Надежда Монахова, которую смело, вдохновенно играет молодая артистка Т. Доронина. Мы помним исполнительниц, которые останавливались на внешних сторонах этого образа — на странностях характера Надежды, на ее немного смешной увлеченности героями бульварной литературы и на ее одержимости в любви. Нам известны и другие исполнительницы, которые, стремясь поднять образ Надежды и раскрыть его трагическое содержание, совсем очищали его от этих странностей, от всего смешного, от той наивности, которая делает такой неизбежной трагедию Надежды и ее гибель. Доронина не боится показать эти особенности своей героини и делает это с большой остротой, чтобы вдруг осветилась — как бы при вспышке молнии — красота ее души…

Я не могу сказать, что такая трактовка Надежды Монаховой, соответствующая всему духу и строю постановки Большого драматического театра и яркой индивидуальности артистки, — единственно правильная. Не так давно я смотрел в Сталинградском драматическом театре имени М. Горького ту же пьесу «Варвары» в очень хорошей постановке режиссера Н. Покровского — одного из самых опытных и одаренных истолкователей горьковской драматургии на советской сцене. Исполнительница роли Надежды в сталинградском спектакле М. Соколова не освобождает свою героиню от «смешного», но смешна она зрителям гораздо меньше, чем окружающим ее «варварам». Во всем, что она говорит, звучит искреннее и глубокое удивление: как эти люди не понимают, что не она странна, а они сами. Как они не понимают, что человек лишь тогда человек, когда он — герой?

Я затруднился бы отдать предпочтение какой-нибудь из двух исполнительниц роли Надежды Монаховой: обе они играют по-своему убедительно и ярко. Мне трудно было бы предпочесть и один из этих спектаклей в целом: у каждого из них есть свои большие достоинства и свои частные промахи. {103} Ленинградский спектакль отличается более глубокой разработкой ряда образов, но у него есть пока недостатки, которых не знает сталинградская постановка. Замедленность ритма, оправданная в начале спектакля, потом начинает мешать восприятию. Оправданно избегая «парада» афоризмов, режиссер иногда теряет чувство меры в бытовой раскраске речей персонажей. Некоторые крылатые горьковские выражения при этом комкаются и дробятся.

Было бы интересно и поучительно показать в Москве, на сцене Кремлевского театра, две новые — хорошие и разные — постановки «Варваров». Это позволило бы лучше увидеть, какой глубиной и емкостью обладают образы подлинно реалистической драматургии, которые не только допускают, но делают необходимым многообразие сценических трактовок, различие красок при одинаково верном понимании идей. И это позволило бы лучше понять, в чем заключается неиссякаемая жизненная сила горьковской пьесы.

Тот идеологический бой, который вел Горький в пьесе «Варвары» с Черкунами и Цыгановыми, обанкротившимися претендентами на роль героев истории, — бой в защиту человека, его высоких стремлений и его веры в жизнь, — ведем и мы сегодня. И уже трудно не видеть, кто побеждает в этой идейной борьбе.

*«Литературная газета», 1959, 29 дек*.

## Б. Зингерман «Варвары»

Главный интерес этой постановки «Варваров» — в чете Монаховых. Он — недобрый, жалкий акцизный, она — красавица, страстная и мечтательная, мадам Бовари русского уезда.

Традиционные литературные образы, повторенные традицией сценической, в спектакле показаны непривычно. Оказывается, Монахов ни в чем не похож на угрюмого пожилого пошляка с рыбьей кровью. Прежде всего он совсем еще не старый человек. Лицо у него скорее тонкое. Губы нервно подергиваются. Он играет в циника, а срывается все время на истерику. Провинциальный чиновник, любитель духового оркестра и рыбной ловли, в исполнении Е. Лебедева — человек нервический, терзаемый комплексом неполноценности. Он начинает фразу презрительно или вкрадчиво и кончает задавленным криком или слезами.

Монахов в спектакле БДТ — это Карандышев, которому удалось все-таки жениться на красавице. Герой Лебедева — маленький, ущербный человек. Он не умеет даже овладеть красотой, которая, казалось бы, ему принадлежит. Его ущемленность и его истерические притязания приобретают трагикомический характер, особенно когда рядом появляется Надежда, его жена.

Казалось бы, притязания Монахова основательны: Надежда (Т. Доронина), в сущности, лишена магической силы, которую видят в ней окружающие. Она — блондиночка, здоровая, молодая, с наивно полуоткрытым ртом. Но и такая она — царица среди этих людей-огрызков. Нет ей в них отклика. А им от нее — покоя.

Мечты ее о смелом герое — игра, в которую она сама верит не вполне. {104} Просто она полна любопытства молодого еще существа. А выразиться это может только в смешных романтических мечтаниях.

Когда в конце всех событий доктор с револьвером в руке гоняется за Цыгановым, когда вокруг нее переполох — клятвенные обещания, мольбы, выстрел, поцелуй, Надежда расцветает. Здесь минуты ее упоения. Она едва верит своим глазам: ведь свершилось то, что ей самой никогда не казалось по-настоящему возможным. Вычитанное в романах происходит вокруг.

Но вот все становится на свои места. Что ж, она сама затеяла свою игру и сама будет ее кончать, раз никто не может быть ее партнером. Только здесь, решив умереть, Надежда становится совсем не смешной, почти торжественной.

Незадолго перед этим она уходит с Черкуном для решительного объяснения. И вдруг слышен романс, который она, как признание, дарит своему избраннику. Она поет одновременно искренно и вульгарно — так и вся она, как ее последняя песня.

Пьесу «Варвары» Г. Товстоногов решает как трагикомедию. Замысел его — не только смелый, но и остроумный. Режиссер полемизирует с тем истолкованием пьесы, которое дал в своем замечательном спектакле Малый театр. В той постановке неторопливо и красочно, в густой атмосфере быта развертывалась наивная и жестокая трагедия провинциальной жизни. Там речь шла о глубоком конфликте между Русью деревянной и железной.

Товстоногов идет от другой традиции истолкования Горького, начатой «Дачниками» А. Лобанова. И дело здесь не только в жанровом разночтении.

Спектакль Малого театра, несмотря на свою бытовую закваску, был простодушно романтичен. Постановка Товстоногова куда трезвее, жестче. Там, где Малый театр склонялся к искренней и сильной мелодраме, Товстоногов склонен разыграть злой фарс. К героям этой провинциальной истории, он относится без снисхождения, взирая на них трезвыми глазами современного человека. Он не видит большого различия между варварами пришлыми и уездными, поэтому не видит нужды подчеркивать лощеность первых и дикость вторых. И те и другие для него равнозначные персонажи жизненного представления, в котором фарсовые мотивы неотделимы от трагических.

Очень удался Товстоногову третий акт — пестрый российский ералаш, где одни гогочут, другие плачут пьяными слезами, третьи рассуждают о смысле жизни. Где рядом пляшут купец и полицейский, тоскует молодая красивая женщина, скучает старая барыня, где атмосфера тяжелых ссор, ненужных объяснений, рыгающего веселья. Нелепый этот валтасаров пир поставлен изобретательно и зло. Жизнь, которая тут обнаруживает себя во всей красе, не серая — пестра, и все равно бездарная, варварская. Варварская она, потому что нет в ней ни внутреннего смысла, ни внешней благородной цели. (Жаль, что в других эпизодах режиссерская мысль звучит не так обобщенно.)

Современность этого прочтения «Варваров» — не только в его трезвости. Еще и в том, что главные роли пьесы «омоложены», отданы молодым актерам и актрисам. Тем самым переживания героев становятся более острыми, а сами они — активнее.

В спектакле Малого театра К. Зубов играл Цыганова человеком давно {105} отжившим свое. А в исполнении В. Стржельчика усталый циник выглядит не намного старше своего товарища Черкуна. Поэтому и опустошенность его кажется более тягостной, порожденной более драматическими и общими обстоятельствами. Кажется, что вчера еще этот стройный, красивый человек с бледными щеками и медленной улыбкой был полон жизни, страстей, и вот — ничего: элегантный пьяница, иронический мертвец.

Как видим, трактовка, предложенная Товстоноговым, достаточно свежа и остроумна. Даже тот, кто не согласится с ней, не сможет не отдать ей должное. Но вот воплощена она недостаточно глубоко и последовательно.

Как только начинается действие, выясняется, что не вся пьеса укладывается в рамки избранного театром жанрового решения.

Первые два акта, менее поддающиеся острым ритмам трагикомедии, кажутся в спектакле томительно долгой экспозицией. Там, где нужно передать атмосферу эпохи, неторопливое и странное течение ушедшей жизни, режиссеру неинтересно, скучно — скучно становится и зрителю.

Стремясь подчеркнуть особенности жанра данной пьесы Горького, Товстоногов порой отвлекается от общих законов его драматургии. Не только два первых акта, но и ряд персонажей спектакля не совпали с горьковским стилем: скажем, городской голова Редозубов, купец Притыкин, Дунькин муж. Актеры играют, может быть, и недурно, но, как если бы их герои попали сюда из других пьес, других авторов. (Правда, у самого Горького в «Варварах» больше, чем в других пьесах, звучат отголоски чужих мотивов — Гоголя, Островского, но в пьесе под все это подведен общий знаменатель горьковского стиля.)

Почти водевильным персонажем выглядит купец Притыкин (М. Иванов). Беда не в том, что сатирический рисунок образа слишком остер — в свое время Тарханов в Печенегове показал, что при соблюдении некоторых важных условий здесь «все дозволено». Эти условия как раз и не соблюдены.

Осмеяние Притыкина — поверхностно, ему недостает бытовой достоверности и социального обобщения. А без этого — какой же Горький?

Каждый герой «Варваров» — хоть побирушка Дунькин муж, хоть смешная купчиха Притыкина — несет в себе мысль затейливую, упорную, — впрочем, это известно. Если бы она прозвучала в ряде случаев явственнее, в более достоверном оперении быта, может быть, интереснее было бы оставаться с этими людьми с глазу на глаз, слушая их неторопливые, полные важного смысла беседы.

Возможности, которые имел здесь театр, тем более очевидны, что рядом действуют в спектакле другие герои, показанные по-новому, и вот они-то со стилем Горького, с духом его драматургии в полном согласии. Скажем, Лидия Н. Ольхиной — не безжалостная и эффектная амазонка, какой ее часто показывают. Актрисе, особенно в последних сценах, удалось уверенно показать и умную иронию Лидии, и ее душевное смятение.

Вообще же, спектаклю недостает единого ощущения, единой формулы стиля, что сказывается и в его общей композиции, и в самых последних частностях. Это чувствуется и в работе художника В. Степанова, который создал декорации к этому спектаклю как-то неуверенно: они и не бытовые и не условные. Как сказал зритель, мой сосед, уездная жизнь в них изображена по-уездному. {106} Только в четвертом акте декорация — старый просторный барский дом, дождливый вечер, тени на окнах — вдруг приобретает образную выразительность и, как говорится в таких случаях, «помогает создать настроение».

Картина жизни, воссозданная Товстоноговым в этом спектакле, в главном, на переднем плане схвачена ярко, остро, но в целом как следует не проработана. Ей не хватает грунта, соразмерности частей, единства колорита, обобщающего действие, — того, чем так пленял спектакль Малого театра.

Вообще, стиль эпохи и автора, характер интимных отношений людей талантливый Товстоногов и в некоторых других своих спектаклях улавливает не полно: чуткий к главному, он небрежничает в подробностях, которые только на первый взгляд кажутся малозначительными, — нужна более терпеливая воля, более требовательное отношение к культуре театра в целом. Тогда можно было бы говорить не просто о свежем прочтении пьесы «Варвары» в БДТ, но об ее новом классическом воплощении.

*«Театр», 1960, № 1*

Встреча Юзовского с труппой БДТ после «Варваров» должна была окрылить. Старейшина советской критики, в свое время писавший о Мейерхольде, Станиславском, Немировиче-Данченко, Таирове и, главное, специалист по Горькому, автор нескольких книг о его драматургии и ее театральных решениях, увидев что к чему, поставил растущий коллектив в авангард всего театрального процесса. Тонко отметив сильное и слабое в увиденном, сказал то, что относилось не только к «Варварам»: «Вы как-то подумали о каждом человеке, что у них есть своя судьба».

Юзовский в напутствиях БДТ, конечно, остается человеком своей эпохи. С одной стороны, он благословляет молодую труппу и именно ей отдает предпочтение перед известными и опытными театрами. С БДТ он связывает будущее и Ленинграда, и всей советской сцены. С другой стороны, в «Варварах», спектакле, по которому он сверяет уровень БДТ с прославленными мастерами, он «не увидел» и не понял Доронину и Луспекаева, козырных карт постановки. Речь Юзовского — это смесь консерватизма, вполне еще дееспособного, умного, предрассудков так называемого советского сознания со всеми его оговоркам и предосторожностями, от которых критик не свободен, и искреннего увлечения, даже восхищения всем новым, что он почувствовал на ленинградских спектаклях. Кроме того, Юзовский захватывает в свое выступление контекст тогдашних споров о «Пяти вечерах», Володине, о традиции и новаторстве «Варваров» и классики как таковой, и, сопротивляясь этим спектаклям, он точно передает их режиссерскую стилистику и способ актерской игры.

## И. Юзовский Выступление перед труппой БДТ

Я провел в этом доме пять вечеров. Я смотрел: Достоевского, Горького, Володина, «Синьор Марио пишет комедию» и «Лиса и виноград». Я определил {107} бы свое ощущение французской поговоркой — «затруднения от изобилия». Ведь достаточно одного-двух спектаклей, чтобы получить материал для размышления. И я не знаю, успею ли я изложить все свои впечатления и свои соображения, которые у меня возникли. Вопросов очень много: и общих, и местных, и частных, по отношению и к актерам, к режиссерам и постановщикам. Есть, однако, выход. То, чего я не Доскажу сейчас, я напишу впоследствии.

Данная встреча не первая моя встреча с БДТ. Я бывал в этом доме на разных этапах его жизни. Первый — основной, когда театр рождался, — я не знаю, естественно, но другие наблюдал. И должен сказать, после этих пяти спектаклей впечатление такое в целом, что театр переживает свою вторую или третью молодость, молодость пылкую. Принято, как хороший тон, говорить о своих традициях, очень много говорят о них, даже излишне много. МХАТ сегодня много говорит о своих традициях. Александринка любит говорить о своих традициях. Есть ли традиции БДТ? Да, они имеются, и я сформулировал это как чувство современности. Театр на разных этапах давал отклик на то, что происходит в жизни страны… В спектакле вашего театра есть этот мотив времени, даже в таком спектакле, как «Синьор Марио пишет комедию», зарубежной пьесе зарубежного автора.

Что на меня произвело в нем наибольшее впечатление? В пьесе имеются два плана, контрастно друг к другу решенные режиссером. С одной стороны, банальная драма девушки, обольщенной негодяем, — заранее известно, чем кончится эта обыкновенная история. С другой стороны, каждодневная жизнь, которая течет в доме писателя, самого Марио. Тут контраст трагического и комического, и в центре, на стыке обоих планов, стоит синьор Марио, которому предоставлена только роль наблюдателя, нет у него ни слов, ни поступков, ни событий. Однако в игре актера Копеляна он производит наиболее сильное и решающее впечатление. Почему? Потому что он все время думает, он находится в процессе беспрерывного осмысления того, что происходит вокруг него. И вот его думающее, оценивающее, размышляющее, сосредоточенное лицо более притягивает к себе и, если хотите, волнует, чем даже драма бедной девушки и ее возлюбленного, погибшего из-за нее, чем тот комический дикомещанский кавардак, который происходит в доме господина Марио…

Переходя дальше к единственной современной пьесе, которую я видел, — «Пять вечеров», я поставил бы вопрос так: в какой мере современно поставлена эта современная пьеса? В какой мере современно написана эта современная пьеса? Вопрос во многих отношениях серьезен. Вы знаете, что внимание к этой пьесе не проходит до сих пор и, может быть, даже усиливается. Это накладывает на вас особую ответственность. Тут дело не в том, что вы выпустили спектакль и он имел успех, успех до некоторой степени сенсационный. Нет, спектакль продолжает существовать. Я видел только в программках и рекламах похвалы автору. В статьях журналов и газет я вижу по его адресу критику. Я раздумывал в этом смысле над судьбой этой пьесы. Все ли вы сделали, чтобы помочь автору? А может быть, можно еще ему помочь? Может быть, не все найдено? Стало быть, может, и не поздно вернуться к нему? Не исключается, завтра и послезавтра вы тоже {108} прочтете по адресу этой пьесы всякого рода резкие замечания? Давайте разберемся в них. Есть замечания по поводу того, что эта пьеса никому не нужна, ничего не выражает, ничего не отражает, никого не представляет. Но почему же в таком случае ею так интересуются? Почему публика ходит на эту пьесу? На нее попасть нельзя. Почему она волнует? Чем она берет? Может быть, острый детективный сюжет? Нет! Или тут господствуют мотивы, вызывающие особый интерес у детей, которым до шестнадцати лет запрещено посещать спектакль? Когда в двух комнатах рядом лежат мужчина и женщина, может быть, у кого-то возникает интерес, что‑де будет дальше? Однако дальше ничего «такого» не происходит, и публика продолжает смотреть этот спектакль. Вот это-то волнение зрительного зала и должно привлечь наше внимание, наше обсуждение.

Есть замечание и другого рода, часто повторяющееся. Это‑де никчемные люди, ничтожные люди, какие они герои и зачем привлекать к ним внимание? Я с этим согласиться не могу, прочитав пьесу и особенно увидев ваш спектакль, там есть разные люди — может быть, и ничтожные. Однако есть скромные, серьезные, малозаметные люди, но малозаметность не есть ничтожность. Я увидел двух женщин в этой пьесе: Тамару — Шарко и Катю — Макарову. Это образы, которые мне лично, например, послужили ответом на серьезный вопрос. Прошла ленинградская блокада — героические страницы в истории этого города. И самое поразительное в этой блокаде — не войска, солдаты и матросы, но жители, население, так называемые «обыватели». Простые, обыкновенные люди противостояли врагу своим внутренним психологическим, героическим сопротивлением, своей стойкостью, своим молчаливым терпением, своим умением выстоять. В этих двух женщинах я увидел — вот они какие! Да. Это именно такие люди, которые вынесли блокаду, могли ее вынести. Я увидел их психологический, моральный резерв — откуда они черпали свою каждодневную выдержку. Да, эта пьеса ленинградская. Да, ее мог написать ленинградский автор. Опыт этих людей, прошедших такие испытания, помог автору создать эти фигуры. Тамара у Шарко это женщина, которая не только пронесла свою любовь сквозь испытания, нет, благодаря этим испытаниям она проверила свою любовь и себя саму. Это человек, который любит и молчит, человек гордый. В этой молчаливости вначале я вижу необыкновенное чувство достоинства, и когда потом возвращается ее как будто задавленная ею любовь, она теплеет, но остается такой же — я вижу в этом целый характер. Так же как и в актрисе Макаровой я вижу то же достоинство и силу, и волю, хотя тут несколько иной тип. Правда, у меня к Макаровой есть небольшая претензия. В этой роли, по-моему, чрезмерна характерность, сквозь внешний облик мещанки и примитив проглядывает какая-то сила — тут большая душа и воля. И вот то, что проглядывает в ней, должно больше выделяться, и не надо поминутно озираться на гротескную маску, которая вызывает смех зрительного зала, правда доброжелательный и милый. Я хотел бы глубже познакомиться с этой фигурой, и мне несколько мешает эта сторона. Я бы смягчил эту характерность и то, что в глубине, я дал бы ближе.

И эти две фигуры, построенные режиссером, опровергают мнение, что это‑де никчемные люди! Нет, простые люди, на них можно положиться и {109} быть уверенным, что они не подведут. Тамара говорит, что живет полной жизнью, и об этом спектакле можно сказать, что он живет полной жизнью, и эта полнота жизни в том смысле, что чувствуется их духовный потенциал, их способность к внутренней жизни, и это обстоятельство я хотел бы подчеркнуть, потому что у нас еще ставятся спектакли, в которых внутренняя жизнь героев как-то уходит в сторону. Мы имеем иллюстрацию к жизни, имитацию ее, но не само внутреннее содержание, форму, которая господствует и угнетает…

Если говорить о Володине, то нервозность, болезненная впечатлительность идут у него от недостатка мужественной тенденции, обращенной вперед. Надо отдать справедливость, что театр эту взвинченность, эти обнаженные нервы в значительной мере устранил. Оба они — и режиссер и автор — производят такое впечатление, что один — сильный, веселый, умный, а другой — нервный, переживающий, сомневающийся. И один другого повел, взяв крепко за руку, и надо ему сказать спасибо, что он привел к какой-то цели.

Но вот вопрос: все ли сделано вами? И нет ли в самой этой талантливой пьесе таких внутренних резервов, которые, если бы их развернуть, сами подвели бы то сомнительное; что в пьесе имеется. Все ли вами сделано? Думаю, что нет.

Возьмите Ильина в исполнении актера Копеляна. Ильин, как-никак, важнейшая фигура пьесы. И вот здоровый, крепкий мужчина ходит по пьесе и на что-то дуется, а на что — понять нельзя! Чего он волнуется? Чем он недоволен? На что обижен? Честно скажу — не понимаю. Сплошная загадка, и все еще затемняется. Правда, он очень любит Тамару, и это единственное, что я могу понять и что убедительно. Но почему он с ней не сходится, она ждет этого. Почему он крутит? Мы ждем этого объяснения, и я жду больше, чем Тамара. Она любит и готова его простить, а я хочу объяснений по существу: что простить, что он наделал такого? Сначала он говорил, что он главный инженер — выяснилось, что врет, сейчас он заявляет, что он шофер на дальнем Севере. По-моему, он и сейчас врет — вовсе не на Севере, где-нибудь на пивбазе под Ленинградом напился, потерял права, приехал восстанавливать — все. А если он простой шофер — тогда что? Почему он кричит, что труд шофера честней. Кто это оспаривает? Смешно в 1959 году говорить, что всякий труд честен. Это и сто лет назад было известно. Зачем весь этот надуманный, искусственный монолог на тему «шофер — тоже человек»? Я, обуреваемый сомнениями, прижал автора к стенке, и он признался, что считает этот монолог фальшивым и что вписал его, чтобы оправдать Ильина…

Если говорить о драме, то я сказал бы, что драма происходит тогда, когда человек не может выдохнуть из себя того, что в него вдохнул господь бог — и драма эта жестока и несправедлива, потому что время наше есть время свершений этой великой мечты и надежды человека. Да, я скажу о присутствующих, людях по самому характеру своего труда творческих, драма ваша будет в том, если талант ваш не найдет себе применения, если не будет угадан ваш талант, в чем ваша способность и эта способность не реализуется. Важным талантом режиссера — а мне кажется, Г. Товстоногов {110} этим талантом обладает — является среди другого и то, чтобы угадать дарование актера, ведь часто бывает, что актер играет вовсе не то, что ему должно играть по характеру его дарования. Задача режиссера, стало быть, в том, чтобы поставить буквально каждого на свое место. Вот вы увидели в актере Смоктуновском, до сих пор не обращавшем на себя особого внимания, князя Мышкина, угадали его талант. В актрисе Шарко, до сих пор игравшей подростков, вы увидели актрису на роли, можно сказать, противоположные тем, которые она обычно играла — Тамару в «Пяти вечерах», и опять угадали. В «Синьоре Марио» молодой актер Юрский играет роль, которую удивительно органически исполняет, роль, как бы тут сказать, стиляги, пустого малого, человека без царя в голове — и я подумал, а если бы попробовать сыграть ему Хлестакова — это вы натолкнули меня на эту мысль, угадав природу таланта Юрского…

Достоевский. Я думаю, что тут я тоже вижу угол зрения современный. Это не тот «Идиот», которого я видел на экране. Я не хочу сказать дурного о режиссере Пырьеве, но когда я увидел фильм и было обещано две серии, я сразу сказал, что второй серии не будет. Лучшие люди человечества бились над разгадкой этого романа, а после картины Пырьева ученик пятого класса сразу все объяснит — все дело в деньгах. Не было бы денег, и все было бы хорошо. Ее хотят купить те и другие. Вот что делают деньги — нехорошо. И все уходят разочарованные потому, что хочется иметь побольше денег. Здесь есть какой-то фальшивый урок истории. Разве есть это в романе и разве в этом его современность? У вас в центре внимания Мышкин. Успех артиста не случайность.

По мысли Достоевского, Мышкин — Христос, который пришел на землю. Князь Мышкин — положительный герой, образ прекрасного человека. Мы относимся к этому критически потому, что нельзя таким путем, каким идет Мышкин, сделать людей счастливыми. Мышкин говорит такие слова: «Если бы она была добра — все было бы спасено». Это неправильная позиция Достоевского. Идея была такая, что нужно быть добрым к человеку, относиться с добром. Проповедь христианства, имевшая место в литературе, которую дал Достоевский и Толстой. Будьте добры друг к другу, и все станет хорошо. Достоевский говорит, что нужно ко всем относиться по-хорошему. Толстой говорит: пусть делается все по добру, тогда в мире наступит добро, социальный мир и справедливость. Это ученье вредное и порожденное реакционной точкой зрения. Без коренной перестройки человеческого общества ничего невозможно сделать. Это будет только донкихотство. Он и есть Дон Кихот. Нужно ликвидировать причины, делающие человека враждебным другому человеку помимо его желания и воли, создающие эксплуататоров и эксплуатируемых по социальным законам. Когда эта база ликвидирована, разве идеи нравственности, добра, внимания, уважения к человеку не поднимаются?

Только когда жизнь перестроена, как в настоящее время, мы можем воспитывать в человеке доброе отношение к человеку. Добрым, внимательным, любезным, благородным можно и нужно быть. И князь Мышкин переживает сейчас неожиданный успех, которого он не мог иметь раньше. Эта его доброта, глубина души необыкновенно импонируют современному человеку. {111} Я так почувствовал вашего Мышкина, понял, что он скажет сегодняшним людям, и почему он нам нужен сегодня.

Успех спектакля заключается и в поразительной игре Смоктуновского, которого я вижу впервые. После Мити Карамазова — Леонидова мы не имели такого явления в русском театре…

Я читал об исполнении Смоктуновского. Тут целая литература. Дай бог, чтобы это не вскружило ему голову.

Вместе с тем тут есть какие-то незаполненные места. Может быть, спектакль был такой. Это глубокая погруженность в себя, когда он уходит все глубже и дальше и будет останавливать спектакль. И режиссер говорит — пускай себе там побудет. Как будто он хочет сказать этим состоянием — не нужно суетиться, бегать, приспосабливаться. Не в этом смысл. В сцене знакомства с Епанчиными он задумался, ушел куда-то и все смотрят на него, а потом возвращается. Непосредственная близость к человеку находится в прямой связи с какой-то погруженностью в себя. Это урок людям: не суетитесь, будьте в себе, будьте тем, кто вы есть.

Я помню разговор с Черкасовым по поводу исполнения им роли академика Дронова. Он спорит с попом. Черкасов делал ошибку, когда он заранее полемизировал, правда доброжелательно, без вражды, но он его не выслушивал. А вы его выслушайте, после будете улыбаться. У попа есть мысль, и не дурная, притом что он побаивается. Я говорю Черкасову — вы подумайте над тем, что он сказал. Повторите и тут спорьте, тогда, может быть, поверят. Он принял это молниеносно. Я видел, как Смоктуновский уходит в себя и боится, что режиссер одернет, а зритель вместе с ним уходит, и я подумал — как мы всегда суетимся на сцене. В жизни это приходится, а на сцене можно не торопиться, подумать. И что мне нравится — это его осознанная доброта. Не просто быть добрым, а осознай необходимость быть добрым. Пойми, что так нужно жить людям и так воспитывать молодежь — быть друг к другу добрым. Нет того, что разделяло людей. Это устранено кровью и потом целого поколения. Сейчас вы должны быть добрыми. И этот угол зрения верен, и актер был правильно найден на роль Мышкина.

Что мне несколько мешало, имея в виду эту позицию. Есть некоторый элемент патологичности, который соблазнителен в игре актера. Достоевский не говорит, был ли Мышкин идиотом. Он был одно время, потом поправился, но не выдержали нервы ужаса жизни. Здесь есть моменты, которые мешают, и неприятно, когда это подчеркивалось. Не это главное. И у Достоевского это не так просто. У Шекспира был шут, у Пушкина был юродивый, который говорил правду. Там больше шуты, здесь больше юродивые. Он говорит правду. Это не просто шут. Это национальное явление — это юродивый в нашем народном смысле. Это не просто человек, который побывал в сумасшедшем доме. Это юродство, в котором мудрость и правда, и он свихнулся на почве правды. Это не элементы какой-то психопатологии и связанные с заграничными психиатрами, которые не известно, правильно ли диагноз поставили. Если вы сосредоточите внимание на этой его доброте, милой улыбке, то вас всех разоружает эта доброта. Не нужно этого бояться, как не нужно бояться, что на Епанчина это тоже производит впечатление. Он на всех производит впечатление и всех разоружает. Ну и что же, что генерал, {112} и бог с ним. Хмелев играл в Каренине глубокую человечность. Ему говорили — ты больше представляй бюрократический Петербург, а в нем была человечинка. Не нужно бояться показывать человеческое. Он не может это вобрать в себя, но что его все-таки тронуло, это должно ощущаться во всем спектакле. Спектакль построен Товстоноговым с глубоким чувством Достоевского. У Пырьева это темперамент, страстность. Это хорошо в фильме, но это не темперамент Достоевского. У Георгия Александровича его черта — чувство автора…

Я видел довольно много спектаклей «Варваров». Тут были сцены из провинциальной жизни. Была изображена провинция как таковая, в которой задыхается несчастная Надежда Монахова. Этого жанрового подхода к материалу здесь нет. Это социальная драма. Это страница в истории России. «Варвары» написаны летом 1905 года. В самый разгар революции великий пролетарский художник Горький писал эту пьесу. Один этот факт заставляет задуматься. Почему он писал именно об этом? Потому что широкая российская провинция занимала 99 % всего огромного пространства России. Эта самая глухая русская провинция изображалась рядом русских писателей. Это изображено Горьким. Он не думал, что будет делать режиссер, кто лишний, кого угодно убрать, но он хотел вывести угасающее дворянство, и старую купеческую Россию, и этот модернизированный капитализм. Товстоногов показывает эту фантасмагорическую картину. Тревога проникает через весь спектакль, которая идет потому, что суд истории идет. Они все как бы находятся перед судом истории. Это историческая драма. Там каждое лицо необходимое, а не лишнее, как я наблюдал в других спектаклях, потому что они являются выразителями общих судеб. Они связаны общей судьбой. Они должны либо выжить, либо погибнуть. И это притом что индивидуальные моменты — Притыкина, Веселкина и другие — связаны между собой, но идет великий суд, последний суд над этой эпохой. Они угаснут, а кто-то и выйдет. Доказательство тому Надежда Монахова. Она является доказательством того, что таится в недрах страны, какая сила, которая должна быть реализована и которая в этой обстановке не может дальше существовать — либо погибнет, либо выживет…

Начинается спектакль медленно, без суеты. Товстоногов не боялся, что будет скучно. Это могло сразу быть скучно и, может быть, нужно было скорее подавать то, что есть горячего из этих холодных блюд, чтобы заинтересовать зрителя. Режиссер же говорит зрителю — не суетитесь, спокойно. Медленно развивается действие, и этот придушенный звук гитары. Что там слышит музыкального Ивакин, я не могу понять, но он что-то слышит: В этом фантастически ясный намек на то, что дальше разворачивается. Была ли это задача режиссера? Не всегда художник знает, что сделает. Бывает, что это подсознательный порыв. Из того, что это драма, а не сцены из провинциальной жизни, идет непрерывно развиваемая жизнь, все нарастающая. Превосходная сцена именин Богаевской. Это волнует, беспокоит и тревожит. Маленькие драмы сливаются в одну общую, и когда в финале Гриша разбивает гитару, становится жутко от этой жизни. Кроме того, есть жанровые фигуры, которые не являются самоцелью, но можно их так выписать, что они займут центральное место. У каждого есть какой-то прицел. Есть {113} то, что меня заинтересовало, поскольку я интересуюсь Горьким, — это драматизм у всех героев. Как-то подумали о каждом человеке, подумали, что у них есть своя судьба. Почти у всех людей есть свои судьбы…

Меня убедила фигура Монахова, сделанная артистом Лебедевым… Этот тип взят из Достоевского. Это человек слабый, но злобный, использующий свою силу, но я капитулирую перед ним потому, что это еще и человек страдающий. Да, он страдает оттого, что любит свою жену. Он любит свою жену горестно, до жути. Он мстит ей за то, что она мила, а он слаб, но он ее любит. Это до некоторой степени трагедия этих людей. Он со своих лживых реакционных позиций бессильного человека, желающего закабалить эту силу, испытывает какое-то страдание.

На меня произвел сильное впечатление актер Стржельчик, по поводу которого, скажу честно, я выражал сомнения, как он сможет сыграть Цыганова, потому что я видел его в двух спектаклях, в которых он несколько походил друг на друга, когда он играл лейтенанта в «Марио» и Ганю в Достоевском. Было что-то общее между ними… Поэтому я несколько опасался за Цыганова, и то, что я увидел, меня очень обрадовало. Это тот же лейтенант, тот же Ганя, но постаревший, и поумневший, и понявший, что нужно несколько иначе жить, чем он жил. Он получил урок. Он на ваших глазах стареет, и не только гримом, а внутренне, влюбляется и пьет. Пить на сцене умеют весьма разнообразно, но это как-то идет от актера. Здесь он пьет насмерть. Это актер подчеркивает. Это даже страшно, потому что он может тут же умереть. Это трагическая фигура уходящего мира. Меняется человек и из этакого бонвивана, стареющего светского льва становится фигурой трагической, и этот трагизм необходим в пьесе потому, что он должен быть подчеркнут тем, что происходит с Монаховым.

Я перехожу к претензиям. Я имею в виду обе роли — Черкуна и Монаховой. Этот элемент человечности, который есть в ряде ролей, который психологически обогащает и делает более правдоподобными людей, в данном случае не попал в цель. Был ли это ваш замысел, либо материал артистов? Я должен сказать, что это не Черкун. Мне кажется, что это прекрасный артист. Я вижу его почти во всех чеховских ролях — Тузенбаха, Астрова, дяди Вани, может быть и Протасова, но я его не вижу в докторе Серебрякове. Для него нужна иная фактура. Не эта мягкая обаятельность, интеллигентность. Черкун не есть чеховский интеллигент. Это иная формация, которая, слава богу, не успела развернуться во всю мощь. Это вовсе не та интеллигенция, которая шла в народ, училась в университетах. Это буржуазная интеллигенция. Это человек жесткий, сильный. Пусть вас не обманывает элемент демократизма в нем. Он говорит: «я сам крестьянин». Это не его существо. Выходит такой рыжий тип. Я представляю себе, почему Горький сделал его рыжим. Его слабости в нем подчеркивают его мнимую силу. Поэтому мне кажется, что это фигура несколько иная, жесткая. Когда он говорит, что ему хочется все перевернуть, я бы ему не верил. Он действительно думает производить впечатление завоевателя. Вы заставляете делать вещи против его фактуры. Два раза он берет человека за шиворот и выбрасывает. Один раз Дунькиного мужа, другой раз — доктора. Эта самая резкость есть только демонстрация мысли, но не есть органика самого Черкуна. Это {114} здорово, но я не верю ему. Этот человек представляет собой мнимую силу. Это жестокость к людям. Обратите внимание на его жестокость. Разве не интересно показать жестокость? Краски самодовольства человека, который думает, что ему все позволено, потому что пришел его час.

Я не могу согласиться с мнением видного ленинградского критика. Я имею в виду уважаемого мною С. Цимбала, который в своей статье пишет по поводу Черкуна, что не надо прямолинейно показывать персонажей Горького, что не нужно дешевой прямолинейности. Я скажу, что не нужна дешевая прямолинейность, но прямолинейность нужна. Дайте ее не дешевой. Вы не дешево показали Монахова и доктора.

Так что, с моей точки зрения, это неверный совет.

Монахова — она меня подкупила, хотя, с моей точки зрения, это только первая ступень к тому, что заключено в этом образе. В ней есть какая-то идея фикс, какая-то мечта. Какая — я сейчас формулировать не буду. Она одержима этой мыслью задолго до появления Черкуна. Она все время ждет. Появляется он, и эта одержимость, этот почти сомнамбулизм настолько опасны, что катастрофа обоснована с этой точки зрения. В этом смысле я не могу иметь претензии. Но это только первооснова, только фундамент. Разве это творческая сила? Творческая сила не только чувственная сила. Это и духовная сила. Это широко показано в слове «творческая». Могу ли я сказать, что это творческая сила? Почему Горький избрал эту фигуру для выражения позитивного начала своей идеи? Почему он избрал Надежду Монахову, эту провинциальную даму?

Великая русская провинция. Бесконечная уездная Русь. Она такая, но в ней есть порывы к героике, идеал, который сильнее самой смерти. Этот контраст глухой, отсталой, дикой русской провинции с огромными ее просторами и тем, что в этих недрах зреет, — это надежда, это устремление и тенденции к тому, чтобы жить иначе. Этот резкий контраст и дал образ Надежды Монаховой. Она, с одной стороны, провинциальная, а с другой стороны, она так богата другой силой, и, мне сдается, что одну сторону — провинциальность — вы дали больше, чем надо, а вторую — элемент духовности — слабее. Этого еще нужно достигнуть. Доктор был поражен, и только один Черкун не может оценить, и ему импонирует Лидия — амазонка, дама, дворянка. Лидия дружески-сочувственно относится к ней. Вы сделали тут только первые шаги.

Я хочу проверить эти положения на одной мизансцене. Эта мизансцена, которая делала бы честь самому блистательному режиссеру, здесь не подходит. Это место где Цыганов просит ее руки, а она ему говорит с необыкновенной убежденностью: «Вам же пятьдесят лет. Какой же вы муж?» И говорит она это с поразительной правдивостью. А он при этом падает на колени и получается фарсовая сцена, которая с удовольствием принимается публикой. Как будто в этом весь смысл ее жизни. И сзади женский голос говорит: «Правильно, правильно». Это сильная проверка. Она ищет героя, конечно, мужского рода. Это не значит, что она ищет мужчину. Вы же все время ощущаете, что ей не хватает чего-то, и избавиться от этого не можете. Я не могу исключить житейскую правду. Она тут есть, а жизненной правды нет. У Горького в этом образе есть сочетание житейской и жизненной правды и философская {115} мудрость. Я ощущаю ее мещанскую манеру речи: «Как же, вам пятьдесят лет». Это говорится где-то на втором плане и необыкновенно выразительно. Я не хочу, чтобы он упал на колени, а вдруг понял, что он в ней увидел. Она должна говорить эти слова, как мы часто говорим слова, а думаем о другом, чтобы они были на втором плане, чтобы она думала о силе, которой нет. Только сила, которая способна оплодотворить землю, творческая. Поэтому она говорит: «В лавочке силу не купишь». Это вызывает смех, который путает карты спектакля. В Егоре Булычове силы нет. Кончились силы, и они не способны землю русскую поднять. Вот план, который должен быть.

В спектакле все время эта мысль идет, а в этом месте затормаживается. Вся сцена должна иметь второй план. Вот она со своим мещанским обличием и манерами, и вот она — другая. Она ищет героя, она ищет идеал. Это то, что делает очень современной тему человека-героя…

Кроме этих конкретных разборов и анализов, я бы хотел сказать, что в театре есть некоторая тенденция не только того плана современности, о котором я говорил, но и более широкого плана. Можно говорить о тех процессах, которые вообще происходят у нас в театрах, которые одно время переживали довольно тяжелую пору, когда публика не ходила в театры. Те процессы, которые шли, определили развитие всего мирового театра. Они шли от Станиславского и Мейерхольда. И эти два пути должны были в идеале слиться и сочетаться. В конце своей жизни Мейерхольд говорил, что я прихожу к тому, что нужно Станиславскому. Станиславский же очень интересовался Мейерхольдом. Если Станиславский шел от внутреннего к внешнему, то Мейерхольд искал обратных путей. Дружба этих художников на определенном этапе была чрезвычайно плодотворной. Этот процесс затормозился, и это привело к иллюстративности, к тревожному времени, когда публика не посещала театры. Мы заинтересованы в дальнейшем движении. Большие надежды возлагали на такого наследного принца Мейерхольда, каким является Николай Павлович Охлопков, который продолжает еще быть в этом звании, имея право уже быть королем и почему-то не добивается этого. После спектакля Фадеева «Молодая гвардия», где он развернулся, я не замечаю у Николая Павловича дальнейшего интереса в этом плане…

Я занял ваше время этими разговорами потому, что с художника спрашивается. То, что я увидел в вашем театре, настраивает меня на оптимистический лад — волевое, темпераментное художественное руководство и какая-то заинтересованность актеров в деле. То, что вы делаете, имеет отношение не только к одному Большому драматическому театру. Вы как-то выходите вперед. Это бесспорно. Я постараюсь изложить это публицистически. Ваши спектакли полны какой-то органики. Вы не боитесь ставить такую вещь, как «Варвары», чего никогда не поставил бы Р. Симонов, потому что это было бы верным провалом. Может быть, тут он и прав, и это единственное, что может извинить его. Но вы рискуете ставить такие вещи не потому, что вы «имели Горького». Вы сделали это, и это здорово. У вас в театре есть настроение и темперамент.

Я не хочу сказать, что я вам желаю благополучия и успеха. Я хочу, чтобы вы не снижали ваших темпов и чувствовали ответственность и понимали, {116} что есть жажда настоящего, большого театра. Настолько давно его не было и настолько эта претензия может быть осуществлена в этом театре, что я просто желаю вам счастья.

*Архив СТД*

Итак, «Идиот» в конце 1957‑го и «Варвары» в конце 1959 года делали классику необходимой спутницей реальности, а Товстоногова — актуальнейшим помощником духовных перемен: «Наше время его рукой хозяйничает в его спектаклях, выдвигает на первый план то, что казалось второстепенным, отодвигает в сторону фигуры, вчера выглядевшие главными» (Т. Бачелис, «ЛГ», 1961, 18 мая). Последнее — «выдвигает и отодвигает», хотя и поражало в классических постановках Товстоногова, куда поразительнее в современной, тоже обязательной для любого театра линии репертуара (афиша, независимо от индивидуальных устремлений и планов режиссера, должна была складываться из «линий» — современная, классическая, молодежная, детская… у всех понемногу, поэтому лицо театру мог придать режиссер, ухищряясь в тесноте предписанного репертуара). Товстоногов и выдвигал, и отодвигал, и буквально подбирал почти драматургический сор, чтобы вдохнуть в него, сколько возможно, жизни и правды. Современные советские драматурги, даже лучшие и наиболее репертуарные, так или иначе (то есть в постановке самого мастера или его учеников, режиссеров театра) шли в Ленкоме, в БДТ, и ни один не мог бы претендовать на значение, выходящее за рамки момента, одного-двух сезонов (А. Гельман), за рамки пробы (В. Шукшин и А. Вампилов), ни один не мог бы своим именем обозначить значительный этап времени Товстоногова, за исключением Александра Володина, хотя, строго говоря, речь всего о двух постановках — «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра», а третья, «Киноповесть с одним антрактом», — только запоздавшая затея запоздавшего трио Товстоногов — Володин — Фрейндлих.

Первая пьеса Володина появилась на сцене Ленкома в сезон, когда оттуда Товстоногов уходил, в постановке А. Пергамента. «Определенное обобщение», «некоторые приметы нового в жизни молодежи» (Г. Бальдыш, «Смена», 1957, 28 февр.) вначале приветствовали. Но скоро, а после «Пяти вечеров» в БДТ (премьера 6 марта 1959 г.) с нарастающим раздражением отрицали и отпихивали как ложь. И чем прочнее становился успех «Пяти вечеров», тем повальнее критиковали драматурга. В этой ситуации тихая и отнюдь не разоблачительная, открывающая какие-то скрытые пятна прошлого или настоящего (как «чернуха» в наше время), тихая и примиряющая правда володинских «углов», которую почувствовал Товстоногов, пугала нормативную эстетику советского искусства куда больше, чем подтексты Горького и Достоевского вместе взятых. Вообще, Володин оказался для Товстоногова самым созвучным из современных драматургов. «Пять вечеров» сочли зеркалом, «в котором человек может увидеть свое правдивое отражение». Что же это за человек и каково отражение?

Репетиции «Шестого этажа» на {117} первом этапе никак не удавались, потому что, позднее вспоминал Товстоногов, «на сцене была парижская коммуналка, поданная без юмора» (Н. Лордкипанидзе, «ЭиС», 1990, 11 янв.). Он повернул спектакль в другое русло, что не помешало зрителям признать за свои и пейзаж, и натюрморты, и портреты французского шестого этажа. «Шестой этаж» и «Сеньор Марио» впрок, загодя открыли володинский мирок, где, смиряясь с реальностью, можно жить мечтой, где драмы погашены в одинаковости будней, где умеют верить и ждать и в несчастье хранят достоинство счастливых. Товстоногов узнал тональность, в которой володинские истории становились откровением. В свое время пьеса нравилась и не нравилась одним и тем же: простенькой ситцевой расцветкой и долгой светлой печалью. Ведь жизнь в володинских углах ущемлена, ущербна и полноценна, если только посмотреть на нее по-иному.

Шестого марта 1959 года совсем близко к первому ряду, так, что актеры и вещи на фурах буквально вдавались в зал, зрители увидели «клеенку на столе, простой шкаф, кушетку, застланную темным шерстяным одеялом» (Н. Рабинянц, «ЛП», 1959, 13 апр.), и через эти поразительно нетеатральные вещи явилась на сцену современность собственной персоной. Как писали недруги, — в «малом», что оторвано от «большого», в «узком бытописательстве», «натуралистическом приземлении героев» (В. Ковалев, «Дон», 1960, № 9). «Малое», второстепенное и второсортное, театром было увидено как главное в человеческой жизни.

## С. Кара Шестой вечер

— Когда мне поручают эпизодическую роль в спектакле, я не обижаюсь, — говорил мой друг, актер яркого таланта, человек вдумчивый и влюбленный в искусство. — Мой Иван Петрович, думаю, живет своей большой и сложной жизнью, у него свой круг забот и интересов, своя драма… В другой пьесе мой Иван Петрович мог бы быть главным героем, а главные герои этой пьесы оказались бы лицами эпизодическими в его драме.

Так он играл Бородатого солдата в горьковской пьесе «Достигаев и другие». Пусть зрители спектакля думают, что появление не имеющего даже имени Бородатого солдата в достигаевском доме лишь эпизод из жизни Достигаева! На самом деле случайная встреча с Достигаевым всего лишь эпизод из большой жизни самого Бородатого солдата… Ведь главный герой погодинского «Человека с ружьем», бородатый солдат Иван Шадрин, в горячие дни Октября, между прочим, заходит однажды ну не в достигаевский, но в другой дом крупного российского купца-промышленника. Но пьеса-то о нем, об Иване Шадрине!

Я вспомнил о его словах на спектаклях «Пять вечеров» в Ленинградском Большом драматическом театре. В этой пьесе А. Володина эпизодическим лицом выведен приехавший на несколько дней в Ленинград инженер химкомбината в Подгорске Тимофеев.

Во многих других пьесах наших дней именно этот Тимофеев — основной герой. И это естественно, закономерно. Носитель передовых идей, крупный {118} организатор, яркий характер, проявляющийся в широком размахе деятельности и помыслов, он — знамение времени. И, «шапочно» познакомившись с Тимофеевым в «Пяти вечерах», мы охотно приписываем этому образу все, что вообще знаем о Тимофеевых и что исполнителю этой роли, актеру В. Кузнецову, не дано пьесой. Этот большой Тимофеев из других пьес встречается с людьми, чья трудная жизнь проходит в стороне от основной сюжетной линии. То это заведующий гаражом, то молоденькая девушка из междугородной станции, то немолодая работница, возглавляющая девичью бригаду на резиновой фабрике, или рядовой, пока ничем не примечательный студент-химик. А что если именно этих людей сделать основными персонажами пьесы, вывести из-за кулис театра их большую и непростую жизнь?

Очевидно, эту цель и преследует А. Володин. Разбираясь в пьесе, надо прежде всего ответить на вопрос: а не просто ли заурядны люди, которых Володин выделяет? Может быть, они обычно выступают в наших пьесах и спектаклях в качестве эпизодических лиц только потому, что являются эпизодическими лицами и в самой жизни?

Нет, говорит нам спектакль Ленинградского Большого драматического театра, это не заурядные люди!

Их жизнь, чувства, думы достойны того, чтобы относиться к ним с вниманием и уважением. И театр трактует образ Александра Ильина, шофера, завгара, как образ «несостоявшегося Тимофеева», пытается (и небезуспешно) растолковать: почему Ильин не стал Тимофеевым?

Ильин — институтский однокашник Тимофеева. Ему прочили большую будущность. Особенно поддерживала эту мысль в Ильине комсомолка с «Красного треугольника» Тамара, в семье которой снимал комнату студент Саша Ильин. Они любили друг друга… Но началась война. Ильин, как и Тимофеев, ушел на фронт. После четырех лет войны Тимофеев вернулся в институт и сел на одну скамейку со вчерашними школьниками. А Ильин решил, что хватит с него лишений, связанных и с войной, и с учебой. Пора пожить… И уехал куда-то на Север.

В первый из пяти вечеров, в течение которых развертывается действие пьесы, Ильин и Тамара встречаются через 17 – 18 лет после разлуки. Что произошло за это время с ними?

Поблекла былая красота комсомолки Тамары. Ей уже около 40 лет. Но можно и сегодня узнать в Тамаре Васильевне ту горячую, задорную комсомолку, которую не только любил, но и побаивался Ильин. Даже теперь, спустя много лет, Ильин испугался ответственности перед Тамарой и назвался… главным инженером Подгорского химкомбината. Ведь стал же им Тимофеев. Почему не мог бы очутиться на его месте он, Ильин?

На протяжении четырех вечеров стало ясно, что и в Ильине, и в Тамаре Васильевне не угасло большое и чистое чувство любви. И вот Ильин уходит из дома Тамары Васильевны. Уходит, чтобы в пятый вечер вернуться с правдой. А правдой оказывается то, что он долго метался, жил безалаберно, но в конце концов сформировался как отличный, незаменимый на своем небольшом месте работник. И вовсе не обязателен диплом, чтобы быть полезным обществу тружеником.

Пафос спектакля, поставленного Г. Товстоноговым, очень крепко и прочно {119} основан на благородной мысли, что велик духом и глубоко интересен каждый советский человек, добросовестно исполняющий свое, облюбованное им, нужное обществу дело. Самое ценное в постановочном замысле — приближение театрального искусства к будничной жизни советского человека. Именно поэтому он так подчеркнуто прост, например, в оформлении художника В. Степанова. Все действие вынесено на авансцену, как бы придвинуто поближе к зрителям. Декорации не имеют глубины, нет даже окон, в которых так легко развернуть традиционные виды Ленинграда… Все — в людях, в их чувствах и отношениях. Ничто не должно отвлекать зрителей.

Очень трудна роль, которую играет З. Шарко. Это роль Тамары Васильевны. Трудна она потому, что малейшее проявление актерской иронии к персонажу (а такая возможность кроется в самой пьесе) разрушит образ. Соблазн представить Тамару прямолинейно-ограниченной в суждениях чрезвычайно велик. Нужен сердечный такт, нужна безыскусная искренность, чтобы, как Шарко, создать образ привлекательный, чуждый фальши и рисовки. Чем больше узнаешь Тамару такой, какой изображает ее Шарко, тем яснее понимаешь, как она нужна была и нужна теперь Ильину, которому при всех его хороших качествах не хватает душевной стойкости, уравновешенности.

Ильина играет Е. Копелян, актер редкого и своеобразного дарования. Оно особенно ясно сказывается в тех сценах (а их много в спектакле), в которых Копелян сидит, молчит, слушает, думает… Иной раз поражаешься, какими скупыми средствами удается Копеляну заставить весь зрительный зал вместе с его Ильиным молчать, слушать, думать, думать…

Сценически остро, не без актерской лихости играет Л. Макарова Катю, «девушку из переговорного пункта междугородной станции». Ее Катя вносит в драму пяти вечеров веселую разрядку, чудесную непосредственность молодости. И безукоризненно искренен, ясен всей сутью своей завидной юности студент Слава, роль которого исполняет К. Лавров.

Но если зритель, после того как он посмотрел спектакль, возьмется за чтение пьесы Володина, он обнаружит вдруг, что увиденное им в театре — глубже, тоньше, умнее. И легко представит себе, что при ином, не так верно осмысленном толковании пьеса может стать знамением «направления» в советской драматургии, которому больше всего подходит старая кличка — «мещанская драма». Иной театр увидит в «Пяти вечерах» историю людей, которым «не повезло в жизни» (так толкует пьесу А. Володина Рижский русский драматический театр).

Да, пьеса А. Володина дает открытую возможность создавать спектакли на уровне мелких идей. Легко, например, толковать образ Тамары как образ человека, у которого высокое звучит ханжески, а дорогие нам жизненные устои с годами обернулись бездумно затверженными формулами и автоматически исполняемыми привычками… А Ильин? Театру и исполнителю этой роли ничего не стоит казнить его не по вине или, наоборот, миловать не по заслугам!

Толкуй пьесу А. Володина так (повторяю, эта возможность заложена в самой пьесе), и она превратится в разменную монету мелких идей и малых чувств.

Нужно понять «Пять вечеров» так, как понял их Г. Товстоногов, чтобы {120} иметь право поставить эту пьесу. И только в том случае, если пять вечеров в неделю театр показывает спектакли, в которых решаются животрепещущие вопросы современности, решаются страстно. Только тогда, в шестой вечер, найдут себе место на сцене и «Пять вечеров».

*«Советская культура», 1959, 11 июля*

«Не кажется ли вам самому их жизнь безрадостной?» — обращались к Володину из молодежного кружка Калуги («ТЖ», 1959, № 18). «Пять вечеров» пересказывали, как какого-нибудь «Мелкого беса», которого тогда не читали. «Темные маленькие люди забились в темный угол жизни и, кажется, не только этого не стыдятся, а наоборот, даже пытаются уверить, что живут, в общем, “ничего себе”». (К. Финн, «ТЖ», 1959, № 21). Описание даже верное, за исключением акцентов, за исключением отношения к темноте и застрявшим в ней маленьким людям, с которых автором и театром снята вина за безрадостную жизнь. «Пяти вечерам» недоброжелатели обещали эфемерный успех, он кончится сразу же, как иссякнет любопытство зрителей к этим «полуграмотным, темным людям». Успех же был долгим, легендарным, и немало сведущих людей, как, например, А. Эфрос и В. Гаевский, сохранили память о чуде «Пяти вечеров».

## А. Эфрос Из книги «Репетиция — любовь моя»

Я как-то не думал раньше, что из-за спектакля можно специально поехать в другой город. Но все приезжающие из Ленинграда, и ленинградцы и москвичи, с такой восторженностью и с таким негодованием (были и такие) рассказывали о спектакле «Пять вечеров» у Товстоногова, что просто нельзя было не поехать.

Оказалось, действительно замечательный спектакль.

Для каждого из нас что-то из того, что нас окружает в художественной жизни, является как бы дополнительной школой. «Пять вечеров» среди других прекрасных спектаклей последнего времени послужили для меня такой школой.

Я с восхищением наблюдал, как необычайно простыми средствами достигался высокий эмоциональный и смысловой эффект.

Это было настоящее, тонкое психологическое искусство.

Это было прекрасное искусство актеров того направления, которое называется искусством переживания.

Это была режиссура, в которой я ощутил истинное продолжение заветов Станиславского.

Но это еще было и по-настоящему современное искусство, в котором люди чувствовали и думали именно так, как думали и чувствовали сегодня очень многие. Во всяком случае, мне так казалось.

Эта пьеса и спектакль рассказывали о любви двух уже немолодых людей, которые несколько поздно нашли друг друга и, может быть, поэтому так боятся друг друга потерять. За простенькими разговорами в каждой сцене скрывалась такая боль, такая тоска или такая радость, что невозможно было оставаться спокойным.

{121} Это был спектакль о том, что человеку невозможно быть одному, что нужен друг, нужна любовь, нужно взаимопонимание. И нет ничего хуже, чем отсутствие друга и любви или отсутствие взаимопонимания.

*1975*

## В. Гаевский Из книги «Флейта Гамлета»

Георгий Александрович Товстоногов еще в пятидесятых годах искал пути к живому театру, к вольной музыке человеческих слов и человеческих отношений. Недаром гитарный романс «Миленький ты мой, возьми меня с собой» стал рефреном «Пяти вечеров», а голос Зинаиды Шарко, пропевший его тридцать лет назад, звучит в памяти до сих пор как голос вернувшейся и необманувшейся надежды. И рядом — незабываемый копеляновский баритон, мужская хемингуэевская интонация (Хемингуэй был тогда властителем дум), в котором столько неожиданных обертонов, столько музыки и столько тоски, чуть хмельной, даже чуть-чуть хамоватой, но и удивительно нежной, смущенной, с оттенком неясного чувства вины, как это было ни странно услышать в голосе не то бывшего каторжника, не то бывалого фронтовика. Спектакль по пьесе А. Володина был поставлен в те времена, когда из небытия возвращались исчезнувшие люди и забытые имена, когда в жизнь возвращалась, казалось бы, навсегда исчезнувшая человечность. Нам открылось тогда, что души человеческие, полузамерзшие в долгой и холодной ночи, все еще живы и старая песня еще жива, и вот этим открытием был полон спектакль, был им бесконечно взволнован, а потому и волновал тоже бесконечно.

*1990*

Журнал «Театр» в 1960 году открыл дискуссию о режиссуре, и она сразу же сосредоточилась на полемике между Н. Охлопковым и Г. Товстоноговым. Совсем недавно их сравнивали и соединяли. Искали сходства в громкости и плакатности режиссуры, в героических темах, в броской театральности. Охлопков назвал свою статью «Об условности». Она, считает режиссер, единственное лекарство от кризиса театра, от «подножного реализма». И Товстоногов, каждая из постановок которого — новый подход и новые сценические идеи («режиссура Товстоногова насквозь театральна» — М. Туровская, «СК», 1961, 18 мая), без дипломатии и полусогласий, сразу атакует Охлопкова. Его убеждение: главный на сцене — человек, а не пожар, пламя, буря, наводнение и прочие стихии; поэтому режиссура требует самообуздания. «Я за режиссера, который не умирает, а живет в актерах», но не ради себя («Театр», 1960, № 2). В терминах, начисто лишенных возвышенного («Наше дело поварское — как, с каким гарниром, на каком подносе», режиссер — «цементирующая сила») Товстоногов, надо сказать, с горячностью, малосвойственной его печатным выступлениям, объясняет свою творческую программу. В ней три движущие силы: автор — актер — зритель. И режиссер, оставаясь вне триумвирата, объемлет его пониманием связей между пьесой, исполнителем {122} и залом. «Ложность вашей программы, — обращается Товстоногов к Охлопкову, — в том, что из нее вынут актер». Конечно, оба — и Товстоногов, и Охлопков — за реалистическую условность, о другой, не дай бог формалистской, помыслить невозможно. Но «условия игры», в которую вступают режиссер и его труппа, могут быть определены разно. Товстоногов убеждает оппонента в том, что истина театрального искусства не придумывается воображением режиссера, а задается жизнью, которая в конце концов собирается в нечто называемое спектаклем. Себе он отводит диспетчерскую роль. Н. Охлопков ответил, ибо умаление режиссерской доли в общем театральном деле показалось ему неестественным: «При всей шаткости его отдельных положений в “Письме” ко мне я не могу вообразить его режиссером, пунктуально выполняющим ремарки автора» («Театр», 1960, № 8). Да так и не было. Затем к Товстоногову с «репликой» обратился Г. Георгиевский («ТЖ», 1961, № 6), провинциальный режиссер со склонностью к письменной полемике. (С ним еще раз пришлось «скреститься» Товстоногову в 1966 г., когда он защищал Эрвина Аксера и «Карьеру Артуро Уи».) Г. Георгиевский за «поварским» смирением видит «отрицание идеологической роли театра» — так далеко зашел спор.

Режиссеры спорили и на практике, аргументируя в свою пользу спектаклями по одним и тем же пьесам. У Н. Охлопкова, слывшего специалистом по А. Штейну, шел в самом начале шестидесятых годов «Океан», и в нем, как и в «Иркутской истории» А. Арбузова, по словам П. Маркова, «преобладает широкий размах и стремление к монументальности».

У Товстоногова имелись свои «Иркутская история» и «Океан». В этом забеге в романтизм Товстоногов кое в чем уступал москвичам — зато два года назад он и его «Идиот» были вне конкуренции с вахтанговским. «Иркутская история» с Дорониной, Луспекаевым, Смоктуновским просто не удалась, режиссер сам признавал неудачу. В рецензиях подыскивали слова оправдания: «мужественный лиризм», «мужественная мечтательность» (С. Цимбал, «ВЛ», 1960, 21 марта). Смоктуновский внес «мистическое» впечатление; связь «с князем Мышкиным» (О. Александрова, «СР», 1960, 30 марта). И, разнося в пух и прах в «Открытом письме Николаю Охлопкову», рояли, громы и хоры, столь любимые московским режиссером, Товстоногов, вообще-то, говорил и о себе, потому что в «Иркутской истории» у него тоже был рояль и хор, и превосходные, яркие молодые актеры среди многоэтажного сооружения поблекли и зафальшивили. Сцена ими не заполнялась, персонажи были одиноки на пустой символической громаде, не умея ее обжить и устроиться на ступеньках станка с роялем на вершине.

«Океаном», напротив, можно было гордиться (премьера 1 октября 1961 г.). И не потому, что это спектакль о военных моряках. Поэт-балтиец Вс. Азаров, посмотрев в 1960 году второй вариант «Гибели эскадры», от души воскликнул: «Этот режиссер создан для таких пьес!» («ВЛ», 1960, 25 ноября). Он имел в виду бушлаты, форменки, бескозырки, митингующую массовку и, конечно, «суровый оптимизм». Уже {123} после «Оптимистической» новое, «подарочное» издание «Гибели эскадры» (премьера 12 ноября 1960 г.), спектакля о «товарище флоте», повторяло красоты военизированного движения, которое выглядело из зала торжественной симфонией. Правда, шаг сделан — режиссер обходится без построений-монументов ленкомовской «Гибели эскадры», а также «поступь истории не заглушает человеческих шагов». (В. Сахновский-Панкеев, «Театр», 1961, № 2), теперь героика без психологии никому не нужна. В Гайдае — Луспекаеве и Балтийце — Копеляне военная специфика уступает место штатскому порядку, а скульптуры — человеческим характером. «Искусство героической трагедии» для самого Товстоногова делается пройденным этапом, дежурным контуром для рапортов и отчетов, который ему нужен все меньше и меньше. Прежние темы, пока сортируясь по профессиям (флотская), внутренне не имеют отношения к профессионально-героическому, к тому, что обязывало «держать марку» Балтийского или Черноморского флота. На московских гастролях 1961 года с «Варварами», «Иркутской историей», «Гибелью эскадры» и «Не склонившими головы» отметили не темы, а «редкое ощущение многообразия жизни» (И. Соловьева, «Известия», 1961, 3 мая). В Москве из всех выделился героический, но вовсе не морской или революционный спектакль «Не склонившие головы», поставленный по сценарию Н. Дугласа и Г. Смита.

По тем представлениям, которые тяготели к превосходным степеням, «Не склонившие головы» это «гимн человечности» (Е. Стронская, «Смена», 1961, 8 апр.). Гимн с неизменным обличением «той» стороны, бесчеловечного капитализма, обязательного довеска к любой иностранной пьесе (как будто ради обличения и выбирали). Одна из рецензий называлась «На черной лестнице нового света» (а несколько ранее статья о «Воспоминаниях о двух понедельниках» — «Вот он, американский рай!»). Увлечение гуманизмом, магнитом, механически притягивающим все прогрессивное к нашей сцене, типично для начала шестидесятых годов, когда близость всеобщей любви грезилась в любом сюжете, без разделения на «наш» и «не наш». Спектакль выигрывал крупным планом (кинематографичность — его театральная удача, писала Туровская в «СК» 18 мая 1961 г.). Имелась в виду не кинопроекция, а создание крупного плана театра чисто сценическим путем. Кинематографична, то есть свободна от театральной аффектации, игра актеров в ролях тех, кто не склонил головы. Джексона и Галена, негра и белого, скованных одной цепью и проделавших четырехдневный путь из тюрьмы на волю, играли Е. Копелян и П. Луспекаев. Они преобразовали «героическую линию» в камерную и психологическую. Другие планы спектакля, средний и общий, приблизительны, нарочиты, о подлинности кино в связи с ними не упоминается. Так называемая «западная» пьеса, как бы ни была она «прогрессивна», обрастала своими домашними штампами. В «Воспоминаниях о двух понедельниках» вид публичного дома за окном в финале — «опознавательный знак действительности», на которую обречены «люди без будущего» (Р. Беньяш, «Известия», 1960, 2 сент.).

В ноябре 1960‑го загремела {124} вторая «Гибель эскадры» «под сводами огромного, величественного зала, красный бархат и золото которого, вероятно, впервые стали свидетелями необузданных страстей матросского форума» (С. Осовцев, «СК», 1961, 19 янв.). А год спустя, 1 октября 1961 года, к открытию XXII съезда КПСС, съезда ликований и новой программы партии, обещавшей коммунизм через двадцать лет, БДТ преподносит публике спектакль о моряках, который ближе к «Пяти вечерам», чем к «Гибели эскадры» и «героической линии». Тотчас же было замечено, что рамки спектакля — далеко не «флотские» (С. Потепалов, 1961, «ВЛ», 2 окт.). «Пьеса “Океан” есть бунт против всего догматического, формального и показного», — писал Товстоногов. Не был похож спектакль и на картины мирных буден военного флота. Проблемы пьесы — проблемы «советской интеллигенции вообще» — осознавал режиссер. Идейная драма на темы жизни — вот чем силен «Океан» с Макаровой, Лавровым, Юрским, Басилашвили. Ценность такого разворота в том, что «современные актеры, как и современные ученые, открывают миры бесконечно малых величин» (К. Щербаков, «МН», 1962, 25 марта). Товстоногов «Океаном», опытом работы над ним и резонансом в обществе, дорожил особо.

## С. Цимбал Трудная зрелость Константина Часовникова

Среди новых спектаклей, которыми ленинградские театры рапортуют приближающемуся XXII съезду нашей партии о своей непрерывно углубляющейся работе над современной темой, спектаклю Большого драматического театра им. М. Горького «Океан» принадлежит особенно важное место. В работе над пьесой А. Штейна Г. Товстоногов и весь исполнительский коллектив спектакля обращаются к одной из самых трудных задач, связанных с нашим дальнейшим движением к коммунизму. Речь идет о борьбе за внутреннюю идейную зрелость человека, идущего в коммунизм, о трудностях и противоречиях его возмужания. Разговор этот ведется в спектакле крупно, по большому счету, с настоящим душевным подъемом. Именно этот подъем позволяет драматургу и театру избежать холодной поучительности и риторического многословия, завоевывает им зрительское доверие.

История, которая рассказывается в пьесе, по первому впечатлению, не нова. Трое молодых людей — Александр Платонов, Константин Часовников и Святослав Куклин — вместе заканчивают ученье, одновременно начинают службу во флоте, и в ту самую пору, когда каждому из них пришла пора стать взрослым человеком, выяснилось, что с разным внутренним багажом шли в жизнь веселые, привлекательные, искренне привязанные друг к другу «мушкетеры». Едва успели они сделать свои первые шаги, как проступили в их характерах их сила или слабость, прекрасная человеческая цельность или мелкое, трусливое искательство, правда или неправда. Так, на протяжении всего спектакля зрители получают все новые и новые подтверждения страстной и покоряющей душевной правоты Платонова — человека, которому суждено будет жизнь свою прожить, что называется, на едином дыхании. Так, шаг за шагом, будет уходить из характера Часовникова наносное, {125} случайное, мальчишески-вздорное и будет утверждаться в нем зрелое и глубокое достоинство советского человека. Наконец, под благообразной приятностью Славки Куклина невзначай обнаружат себя суетное потребительство и душевная бесцветность маленького, ничтожного и неудачливого карьеристика.

Но то, что люди часто оказываются не такими, какими они нам представлялись в юности, само по себе ничего не означает. Важно совсем другое. Всегда ли они сами понимают себя, и не требуется ли им своевременная, мудрая, а иной раз и самоотверженная помощь? «Человек человеку — друг, товарищ и брат» — слова эти будут произнесены с высокой трибуны партийного съезда как непоколебимый нравственный девиз борцов за коммунизм, как пароль, открывающий людям дорогу в будущее. Девиз этот поистине прекрасен, и красота его прежде всего в том, что он предполагает глубоко принципиальную, бескомпромиссную, не знающую страха ответственность людей друг за друга. Вот о такой мужественной ответственности, проявленной Платоновым в отношении к своему другу Часовникову, рассказывают пьеса Штейна и спектакль Товстоногова.

Платонов всегда знал, что его друг — существо беспокойное, характер трудный и угловатый, но точно так же он всегда знал, что Часовников не солжет ни окружающим, ни себе самому, что жить он хочет без скидок, во всю силу своего сердца, своей любви или своей ненависти. Людям, плохо знающим его, Часовников может показаться эдаким вечно лезущим на рожон, прирожденным скандалистом, которому всегда нужно иное, чем всем другим. Но не нужно слишком доверяться этому впечатлению. Вовсе он не скандалист, но то, во что верит и в чем убежден, уступать не хочет, правоту свою на сонное душевное благополучие менять не станет. И раз он сам уверовал в то, что для морской службы не годится, что ему необходимо во что бы то ни стало демобилизоваться, он будет действовать так, как это подсказывает ему его убеждение.

В пьесе «Океан» настоящее отношение Платонова к Часовникову выдерживает самую большую проверку на прочность и на разрыв. Наперекор настояниям Часовникова Платонов не соглашается на его демобилизацию; ни на минуту не перестает он верить в то, что Часовников действительно нужен флоту и что в еще большей степени флот нужен Часовникову.

Чтобы добиться демобилизации, Часовников прибегает к самому глупому, мальчишески-нелепому и, вообще говоря, непростительному средству: устраивает пьяный дебош, подрывает безупречную репутацию платоновского корабля как раз накануне ответственного заграничного похода. И, хорошо понимая все, что происходит во взбудораженной душе друга, Платонов решает быть выше того, что произошло; больше того, он хорошо понимает, что, «покрыв» Часовникова, не только сохранит его для флота, но и заставит по-взрослому оценить свое поведение, поможет его возмужанию. Пойти на все это Платонову было совсем не просто, но самые трудные вещи делаются легко, если опираются на настоящее, честное человеческое убеждение, если подсказаны ясной и большой жизненной целью.

Рисуя историю отношений Платонова и Часовникова, Штейну удалось избежать прямолинейных и, как правило, бесплодных, ничего не объясняющих {126} контрастов. Слишком подчеркнутая и аскетически-строгая правота всегда чуть скучновата по сравнению с яркой, дерзкой, юношески-безудержной неправотой. Можно назвать не одну пьесу и не один спектакль, где именно из-за этого главный герой оказывался в заведомо невыгодном положении. Штейн избегает этой опасности, и прежде всего тем, что и Часовников и Платонов им задуманы как люди талантливые, незаурядные, вызывающие живой и пристальный интерес. Больше того, если приглядеться к ним внимательнее, можно увидеть их внутреннее единомыслие, которое очень хорошо понимает Платонов, но в котором из мальчишеского упрямства не хочет признаться себе Часовников.

Первым шагом Г. Товстоногова на пути к успеху спектакля было поручение двух этих ролей К. Лаврову и С. Юрскому. Платонов — Лавров, человек с добрыми и задумчивыми глазами, подолгу молчит, даже на реплики окружающих отвечает не сразу, как бы продолжая вдумываться в слова собеседников, размышлять о людях, уточняя свое о них представление. Но эта очевидная серьезность и основательность его отношения к жизни ничуть не мешают ему быть человеком душевно разносторонним, отлично угадывающим шутку, легко и точно берущим верх в словесных поединках. Жизнь Платонова кажется чуть замедленной, сознательно заторможенной по сравнению с бурным, торопливым существованием Часовникова. Но вот спектакль приближается к концу, и становится ясно, что жизнь Платонова течет так же напряженно и что она так же горяча, как и жизнь его друга.

Но если Платонов всегда думает и всегда, как было сказано, мысленно проверяет себя, то Часовников — весь в настороженном и торопливом, почти лихорадочном и полном тайной юношеской подозрительности любопытстве. Он не только смотрит на собеседника прямодушно и открыто, как Платонов, но и как бы заглядывает в самую душу его, стараясь понять, не хитрит ли с ним собеседник, не принимает ли его, чего доброго, за мальчишку. Такого рода подозрительность всегда свойственна юности, и тем более она понятна в таком человеке, как Часовников, правдивом и неиспорченном. Бесконечная приверженность правде на редкость различно проявляется у Платонова и Часовникова, но от этого она не перестает быть драгоценнейшим душевным свойством каждого из них.

Но и сходство и различие людей — понятия весьма относительные. В то время как Платонов — Лавров не делает ни одного лишнего движения и даже лицо его вызывающе неподвижно, Часовников — Юрский — весь в угловатых, беспокойных движениях, нервозной жестикуляции. Тут уж ничего не поделаешь: его мускулы и нервы живут синхронно с внутренним состоянием и воспроизводят все, что происходит у него в душе. И этим он не только отличается от Платонова, но и поразительно похож на него потому, что в сдержанности Платонова и нервозной подвижности Часовникова отражается одна и та же человеческая сущность. Оба они — в самом высоком значении этого слова — наши современники, воспитанники нашего общества, носители нашей морали, воодушевленные верой в утверждаемую всей нашей жизнью правду.

На протяжении всего спектакля совершается трудное, иногда мучительное и противоречивое возмужание Часовникова. Он оступается, делает не {127} то, что хочет, и не то, что должен делать, говорит сплошь да рядом не то, что хочет сказать, и все-таки от сцены к сцене становится все более понятным и близким нам человеком, человеком, самые вздорные оплошности и серьезные ошибки которого не могут быть нам безразличны. Это возмужание совершается на созданном режиссером точном и предельно выразительном жизненном фоне. Для каждой из сцен спектакля режиссер и художник спектакля С. Мандель отбирают только самое необходимое: на втором плане в строгом условном обрамлении проецируются в вольных ракурсах угол командирской каюты, пирс, вблизи которого стоят корабли, сам корабль Платонова или уголок квартиры Платонова на берегу. Эти условные световые изображения играют только вспомогательную роль, ибо зрительный центр каждой картины — люди. Условность и реалистическая конкретность, таким образом, не только соседствуют в спектакле, но и становятся неотделимыми и невозможными друг без друга. Решающее значение приобретает при этом то обстоятельство, что принцип лаконичности и строжайшего отбора деталей переходит из зрительного решения спектакля в актерское исполнение. Это, разумеется, относится не только к исполнению ролей Платонова и Часовникова, но и ко многим другим образам «Океана».

Режиссеру удалось добиться такого положения, при котором подавляющее большинство исполнителей живет и действует в предложенном им сложном, непрерывно меняющемся, но верно отражающем логику развития действия ритме. Благодаря такой точной ритмике спектакля в нем нет или почти нет проходных сцен: может быть, следует сделать только две оговорки. Явно затянута сцена в квартире у Платонова, где на первый план выдвигается фигура Анечки, жены Платонова. Заслуженная артистка РСФСР Л. Макарова с обычной для нее правдивостью изображает Анечку, но чисто описательное назначение этой сцены, в конце концов, ставит актрису в затруднительное положение. Ей приходится доигрывать то, что и так уже ясно. Вторая сцена — сцена у Маши — кажется по всему своему характеру инородной в спектакле, где большинство образов решено правдиво и лаконично. Характеристика быта Марии в этой сцене слишком банальна. Едва ли заслуженная артистка РСФСР И. Кондратьева, играющая роль Марии, могла бы тут сделать больше того, что она сделала.

Всего в нескольких коротких эпизодах появляются на сцене капитан первого ранга Зуб (народный артист СССР В. Полицеймако) или старшина Задорнов (А. Гаричев), но какой достоверной, полнокровной жизнью живут они на сцене! Необходимо также отметить и исполнение такой невыигрышной роли, как роль Куклина. Исполнитель ее, О. Басилашвили нигде не нажимает, не старается сделать Куклина более смешным или более заметным, чем он того заслуживает. Выразительно проводят свой разговор два адмирала — Часовников-отец (народный артист РСФСР Н. Корн) и Миничев (заслуженный артист РСФСР Е. Лебедев) — в последней сцене спектакля.

Правдивая и скупая изобразительность, отсутствие наигрыша и ложной патетики характерны для атмосферы спектакля, взволнованно, мужественно, горячо повествующего о людях нашего времени, о характерах, мужающих вокруг нас и рядом с нами.

*«Ленинградская правда», 1961, 4 окт*.

{128} С начала шестидесятых годов в БДТ становится тесно от хороших и разных спектаклей. Тесно во впечатлениях, которые умножаются от премьеры к премьере, тесно в календаре. Еще только разгонялся «Океан», а уже через три недели показ «Четвертого», мелодрамы и монодрамы о совести и памяти, которые раскручивают перед главным героем его прошлое. Для таких исследований более подходящ западный фон. Он шире, вольнее, чем наш, но, к сожалению, чужеродность лезет и кладет на все ту же холодную печать штампа. В спектаклях на «буржуазную» тему, подобных «Четвертому» К. Симонова, Товстоногов вроде бы и правдив, и взволнован, но какой-то искусственной правдой и безучастной взволнованностью. Что же касается К. Симонова, то его пьеса из особого, советско-интеллектуального рода, дожившего до нашего почти времени и породившего целое направление драматургии журналистов-международников, которые всегда писали о том, что «волнует всех на планете» (так выразился о товстоноговском «Четвертом» В. Фролов — «МП», 1962, 10 мая). Из прежнего арсенала режиссер воспользовался «наплывами» (воспоминаниями), звукозаписями — «голосами» прошлого, но ведущими снова были актеры, великолепная мужская четверка — В. Стржельчик, В. Кузнецов, Г. Гай и Б. Рыжухин, которые оживили и «мертвых» персонажей и интеллектуальный гибрид Симонова. Песенка М. Табачникова о последней затяжке табака была одно время очень популярна. Герой, бывший летчик, весь спектакль как бы присутствовал на суде собственной совести: подобное времяпрепровождение персонажей фильмов, романов было в моде. «Четвертый» проскользнул, привлекательный и очень модный. Все в нем было по-светски элегантно и остро, как будто на этот раз Товстоногов действительно был поваром высокого класса и изготовил блюдо отменных вкусовых качеств (проблемы, человеческая теплота, юмор, никакого навязчивого быта) и достаточной калорийности.

А 29 декабря 1961 года на той же сцене появились две девушки, сестры Резаевы. Одно дело — угрызения совести иностранного летчика (вряд ли кто-нибудь видел себя на их месте, в их жизни), совсем другое — незаметная виноватая жизнь двух ленинградок, сирот послевоенной поры, «не очень счастливых и не очень несчастных» (Т. Чеботаревская, «Театр», 1962, № 2). Совсем иное дело история таланта, который, как чахлое деревце, никак не распрямится, не пробьет себе дорогу. Появление «Моей старшей сестры» вызвало очередную волну едва утихшей войны с А. Володиным.

Спектакль БДТ подтолкнул к ней, потому что жизненный момент (послевоенный) со всеми его ленинградскими особенностями — это сравнительно недавнее прошлое у Товстоногова — главное, памятное болью и радостью, перемешанными в людях, как пелось об этом позднее в песне Д. Тухманова «День победы». «Радость со слезами на глазах» в 1962 году — синтез, уже нежелательный для «впередсмотрящей» идеологии страны. И эту человеческую, исторически подлинную ценность ровняют, устраняют, хоронят, предают забвению. В «Советской культуре» (К. Березин, 1962, 8 апр.) под заголовком «Драматург и пульс {129} времени» писали: «По всем внешним приметам (а их автор умело собирает) время действия пьесы — наши дни. Но по своему существу действие пьесы протекает как бы вне времени.

Разве, скажем, события пьесы с такими же героями не могли возникнуть в годы предвоенные или еще раньше? Вполне возможно. А это уже просчет автора. Страдательные интонации героев, их какое-то одиночество, изолированность, отсутствие дыхания коллективов, где они работают или учатся, снижают художественное достоинство пьесы, что не могло не сказаться и на спектакле».

Да нет же, ни до войны, ни раньше, а сейчас происходило все, что узнавали на «Пяти вечерах», на «Старшей сестре» зрители.

За пьесу А. Володина взялись одновременно и два московских театра — «Современник» и имени Вахтангова. Москвичи, увидевшие ленинградский спектакль уже в феврале 1962 года, признали «класс» БДТ, хотя Товстоногов и «не дорешил драмы Нади и Лиды», как указывали знатоки драматургии, пенявшие и Володину за невнятность и недоговоренность. Опять камерная пьеса отстает от «героического времени». Поэтому второй, «малый» мир Володина в «Моей старшей сестре» тоже требовал защиты как полноценный, человечески богатый и своеобразный.

## С. Владимиров Победа человека, победа таланта…

— После этого хочется думать только о жизни, а не об игре актеров, не об искусстве…

Слова эти мы услышали в вестибюле Большого драматического театра во время театрального разъезда после спектакля «Моя старшая сестра».

О жизни! Конечно, о жизни прежде всего. А как же все-таки искусство? Ведь и на сцене герои много говорили о театре. Жизнь и искусство. Разве искусство, подлинное искусство, не есть часть нашей жизни? А жизнь, настоящая человеческая жизнь, разве не творится по законам вдохновения и таланта?

Героиня пьесы А. Володина «Моя старшая сестра» становится актрисой. Не просто потому, что у нее особые актерские данные. У Нади Резаевой талант к жизни, способность остро чувствовать жизнь, умение радоваться жизни и щедро делиться этой радостью с другими. Оттого из нее и могла получиться замечательная актриса. А если бы Надя не попала на сцену? Ну что ж, погиб бы талант. Но в том-то и дело, что не только талант, а и сама жизнь.

Война пощадила сестер, Надю и Лиду, оставшихся без родных, девочки не пропали, не потерялись. Рядом с ними нет каких-нибудь злостных бюрократов, клеветников, негодяев, которые портили бы им существование. На сцене самая обыкновенная жизнь. И все-таки спектакль, поставленный Г. Товстоноговым, полон внутреннего напряжения, столкновения чувств и мыслей. Веселье оборачивается трагическим, встревоженная бурлением страстей жизнь снова возвращается в колею обыденного, из трудных обстоятельств вырастают надежды и вера, рождается счастье.

Заострить сюжет, обыграть эффектные ситуации, заставить героев говорить {130} смелые парадоксы может любой драматических дел мастер; увидеть драматизм в самом обыденном, повседневном, привычном, как это делают А. Володин в пьесе и Г. Товстоногов в спектакле «Моя старшая сестра», дано только настоящему художнику.

Т. Дорониной не стоило бы особого труда представить героиню пьесы исключительной, артистической натурой. Слегка сутулая, в спадающих шлепанцах, погруженная в какие-то свои повседневные заботы появляется Надя на сцене. И все-таки она совершенно особенная. Ее живая, бунтующая против унижающей человека инерции обыденного, индивидуальность, талантливость прорывается в слове, жесте. И в том, как она танцует удивительный импровизированный танец для приведенного дядей Уховым, единственным родственником сестер, «жениха», как читает перед приемной комиссией статью Белинского или репетирует свою первую роль, состоящую из одной фразы: «Доброе слово и кошке приятно».

И рядом с нею младшая сестра, Лида. Она совсем другая: уверенная, решительная, остренькая. Но в ней-то как раз свое, особенное, только еще прорезается. Так играет Лиду Е. Немченко, дебютирующая в этой роли на сцене Большого драматического театра.

Из мельчайших бытовых деталей и подробностей создает рисунок своей роли Е. Лебедев, играющий дядю. Но при этом обнажается самая суть человека. Ухов по-настоящему привязан к племянницам, даже трогателен в заботах о них. Однако он совершенно беспомощен, ибо не в силах ничего понять в их жизни. В нем стерта живая индивидуальность, убито, подавлено всякое стремление по-своему воспринять жизнь. Он весь соткан из готовых, «правильных» мнений. Это какие-то уже уходящие в прошлое, но превратившиеся во взгляды, привычки, предрассудки, сросшиеся с самой натурой человека, жизненные обстоятельства. Для него недоступно все, что лежит за пределами элементарного «здравого смысла», не укладывается в рамки ординарных представлений. Беспокоит его колючая, дерзкая Лида, обескураживают неожиданные «выходки» Нади. «Нормальный человек этого не может понять», — говорит дядя Митя в таких случаях.

В жизненной правде, с какой складываются на сцене отношения героев, дает себя знать неумолимая логика времени. Надя заменила младшей сестре мать, взяла на себя все трудности и заботы, воспитывает, опекает, мечтает сделать из нее актрису. Но взявшись решать не только свою судьбу, а и судьбу сестры, она поначалу приняла готовую, в духе дяди Мити, формулу жизни, а не выработала ее самостоятельно. Делая многое за сестру, Надя неизбежно ограничила не только свою, но и Лидину индивидуальность, навязала ей свою мечту о театре, распорядилась ее любовью. И все-таки побеждает живое, человеческое, побеждает талант. Героиня находит в себе силы побороть инерцию обыденных мнений, переломить жизнь. Однако это не означает, что она оставляет сестру. Когда-то ради Лиды Надя отказалась от театральной студии, теперь, может быть прежде всего ради нее, она идет в театр, дает Лиде возможность самой, тоже через ошибки и испытания искать свой талант, свое счастье. Только раскрыв себя до конца, человек по-настоящему может быть нужен другим.

Действие почти не выходит за пределы комнаты сестер, но в их судьбах {131} движение времени. И не потому, что проходит несколько лет, распускается, опадает, снова распускается листва на дереве за окном, меняются моды и прически, появляется нового типа мебель. То, что так драматично и подлинно, идя во всем до конца, пережила Надя, по-своему совершается с каждым из персонажей пьесы, вплоть до той одинокой, замкнутой женщины, которую все зовут Колдуньей (эту маленькую роль с большой искренностью и душевностью играет В. Таланова). Так проявляет себя оптимизм современности, устремленность к обществу наивысшего расцвета личности, индивидуальности, таланта. Герои не иллюстрируют своими судьбами исторические ситуации, само время проходит через их отношения и переживания.

Сейчас трудно до конца оценить значение спектакля Г. Товстоногова «Моя старшая сестра». По-настоящему новое и жизненное в искусстве не укладывается в готовые формулы и определения. Слишком свежи и сильны впечатления, их еще нужно пережить, прежде чем можно будет трезво разбираться в тех средствах, тех путях, которыми театр так решительно приблизился к самой правде жизни.

Актерам в данном случае мало было одного профессионального умения, того, что называют мастерством, им необходимо было сделать собственные открытия в области современных характеров. Можно было бы много говорить о режиссерской форме спектакля, сочетании жизненной конкретности действия с легкостью и лаконизмом оформления, богатой музыкальной партитурой. Но все это подчинено внутренней линии развития сложных и противоречивых человеческих отношений, которую выстраивает режиссер. Это не подтекст, не «подводное течение», когда обыденная жизнь героев на сцене порождает те или иные жизненные ассоциации. Здесь поразительное обнажение внутренних, душевных процессов. В этом-то и заключается истинная современность театрального языка.

В этом спектакле не только успешные поиски новых принципов сценического воплощения современности, но и творческая декларация театра. Недаром здесь идет речь и о театре. К сожалению, менее удались сцены на экзамене в театральной студии и в кабинете режиссера. Тут не высказано достаточно внятно отношение к искусству, ибо герои в данном случае оказываются выключенными из своих жизненных связей. Убедительно и точно творческая позиция театра, ненависть к театральщине, устремление к единству жизни и искусства выражена в финальной сцене, сцене в театре.

Героиня готовится к спектаклю. Она уже совсем другая. Выпрямилась, поднялась ее прекрасная голова, в полную силу звучит удивительный голос. И все-таки Надя осталась сама собой. Снова рядом с нею младшая сестра. Лида переживает сейчас трудную минуту, сама оказалась в том положении, когда от ее решения зависит не только собственная судьба, но и судьба другого: жены человека, которого она любит. Надя у гримировального стола, но она полна всем пережитым, тем, что происходит с Лидой. И поднимаясь, чтобы идти на сцену, она вдруг каким-то невольным движением снимает с себя пышный театральный парик. В этом жесте и какая-то большая правда переживания, и своеобразная декларация театра. Актриса сбрасывает театральную мишуру, но не оставляет своих жизненных переживаний и размышлений, {132} она выносит их к зрителю, хотя ей предстоит играть веселую и беззаботную Лауру. С очищающей силой, высоким оптимизмом звучат в финале пушкинские стихи. Искусство есть победа человека, победа таланта.

*«Смена», 1962, 31 янв*.

Товстоногов включился в споры об интимности и камерности, обо всем, что вводила в театральный обиход драматургия А. Володина («Театр», 1965, № 8). Он доказывал, что существует героизм обыкновенных людей и обыкновенных честных поступков. Он защищал право и правду драматургии Володина, Розова, Арбузова, будучи автором героических спектаклей и специалистом по революционной, то есть специальной героике. В Володине режиссер видит романтизм: «Мне нравится романтическая форма его драмы» («МП», 1962, 9 марта). Несколько лет назад Товстоногов и о себе заявлял, что склонен к театральному романтизму. Таким образом соединялись Володин и Товстоногов. Так дипломатично Товстоногов присоединял к общему театральному пути тропинку А. Володина, приписывая ему будничный героизм. Через него, прихрамывая и спотыкаясь, Володину дозволялось стать в общий строй, в общий парад. Режиссер хорошо усвоил, что лучшая оборона это наступление. На самом же деле он оценил в Володине талант без всякого героического начала, просто рассказчика и наблюдателя, увидевшего драматизм в общежитиях, коммунальных квартирах, почувствовал в «мелкотемье» настоящие темы современности.

В ответ на статью Товстоногова «Советская культура» (1965, 21 сент.) оперативно напечатала два подвала, подписанные Вас. Русаковым, «Герой без героизма». Маневр Товстоногова бдительным Русаковым разгадан. Всем подопечным, названным Товстоноговым в связи с каким-то новым, негероическим героизмом, этим описателям странных людей и невиданных нравов, жертвенности, мечтателей с апологией робкой любви и невмешательства в дела на стройках и цехах — место на самом дальнем плане советской драматургии. Наступая, в свою очередь, Русаков указывает Товстоногову, что тот не в курсе ленинской позиции по вопросам театра.

А. Володин из «мелкотемных» драматургов самый неисправимый. Окруженный «нездоровым шумом восторженных поклонников», он упрямо стоит на своем: «Там, где нужно торжествовать, радоваться, утверждать победу, блекнут володинские краски, слабеет володинская кисть, привыкшая живописать грусть, печаль, скромные человеческие судьбы, тихие, застенчивые переживания» (М. Бертенсон, «ТЖ», 1962, № 16).

Эти ли свойства володинской кисти заставили Товстоногова причислять его к романтикам? Или романтиком он выглядит рядом со своими собратьями Е. Симоновым и И. Штоком, после просмотра пьес которых («Алексей Бережной» и «Ленинградский проспект»), зрители получают, как писал Ю. Зубков («Огонек», 1962, № 9), проблему поколений разрешенной, а после «Моей старшей сестры» — не получают. Эстафеты поколений у Володина тоже нет, связь между ними разорвана.

В Москве «Моя старшая сестра» {133} имела некоторый романтический шик — хотя бы в сцене декламации, когда Надя, то есть талант, отделяется от всего окружающего — «на черном бархате серебрится в луче серебристый профиль» (В. Кардин, «Театр», 1963, № 1). В БДТ Володину не придумывают романтических вычур. Дорониной пришлось прятать свою «слишком яркую индивидуальность» (Г. Товстоногов, «МП», 1962, 9 марта), чтобы справиться с героиней пьесы. Зато результат окупил ее и режиссерское самоограничение: невидная и мощная, как будто с полотна Самохвалова или Дейнеки, Надя Резаева у Дорониной жила с ощущением загнанной внутрь силы. Ее талант вырывался под собственным напором, когда она читала отрывок из Белинского на приемных экзаменах в театральном институте. Обстоятельства, в которых, терзаясь, смирялась эта девушка, были долгое время сильнее ее необыкновенного темперамента. Доронина поняла природу володинского характера как подневольную, вынужденную к ограничениям, которые искажают истину чувств и переживаний. «Надо» — кредо Нади и всех других людей этого мирка камерного социализма. Володин не романтик, если только не вкладывать в это понятие какого-то специального, советского смысла. Он из традиций Карамзина, Гоголя, Чехова; М. Иофьев называл еще Бунина («Профили искусства», 1965). Жизнь, как писал тот же Иофьев, Володин подслушивает, отчего пьесы его прежде всего звучат, слышатся. Похожим образом появилась на нашем театральном горизонте Л. Петрушевская: она тоже открыла язык, с него начинается новое, которое затем рассматривают, оправившись от шока уличных речений, еще не отделанных опытом театра, еще непривычных. Выбрать в громадной по своим размерам и самомнению стране с исполинскими претензиями, населенной строителями коммунизма, выбрать для своих пьес маленьких людей с маленькими страстями и маленькими судьбами — Володин стоил тогда любой демагогии, которая смогла бы сделать его автором, идущим на сцене, и к ней из самых благородных побуждений прибегал Товстоногов.

Надя Резаева — одна из лучших ролей Дорониной. Через нее, в которой смирение паче гордости, а истины страстей задавлены долгом и обязательствами перед ближними, актриса раскрылась в контрастной и красноречивой сути своего таланта. А вскоре ей выпала следующая удача — Софья в «Горе от ума». Вообще, в короткий срок Товстоногов проявил себя как создатель и воспитатель труппы, растущей от спектакля к спектаклю. В «Горе от ума» еще два молодых актера поднялись во весь рост — Сергей Юрский и Кирилл Лавров.

У Товстоногова были бесспорные удачи, абсолютные победы — как, например, «Оптимистическая трагедия» или «Идиот», были явные неудачи, вроде «Трассы» в конце пятидесятых или «Рядовых» в середине восьмидесятых годов. Были спорные вещи, а были и громкие скандалы, хотя, разумеется, они совершались в рамках совершенно благопристойных и даже отдаленно не походили на настоящие театральные эпатажи, знакомые зрителю второй половины XX века за рубежом. Можно сказать, это были условные скандалы, но кассовый успех, опрокинутая традиция и разноречия критиков {134} вполне достаточны для того, чтобы вызвать публичную смуту, чрезвычайно редкую для нашей культурной жизни.

Смутьяном стала комедия А. Грибоедова «Горе от ума». Утверждения самого режиссера, поддержанные критиками, в исключительном почтении к автору, в случае с «Горе от ума» весьма уязвимы. Накануне выхода спектакля (премьера 20 октября 1962 г.) постановщик заявил о том, что отбрасывает «мертвую традицию» и готов к тому, что его, «возможно, будут жестоко ругать литературоведы» («ЛП», 1962, 28 сент.). Жанр тоже определился с вызовом — «спектакль-диспут», «спектакль-памфлет». Сейчас когда прочтение комедии Большим драматическим давно превратилось в классическое, новации и новаторство Товстоногова, степень его противостояния традиции реконструируются с трудом. Тридцать лет назад сопротивлялись решительно всему — от эпиграфа до обморока Чацкого. Спорили заголовки статей и рецензий: «Когда промолчать нельзя», «Глазами современного художника», «Почему необходимо спорить?», «Свежими нынешними очами». Обаяние Молчалина, ум Софьи, горе от любви вместо горя от ума всерьез столкнуло критиков, актеров и режиссеров, учителей, школьников и другие разряды зрителей. Спорили об историзме театра и его антиисторизме, обсуждали мотивы и стиль поведения персонажей, невольно откликаясь на план режиссера: «Вскрыть с предельной точностью внутренний гражданский смысл произведения через его интимные, личные темы» («СК», 1962, 27 февр.). Пьеса почти стопятидесятилетнего возраста всколыхнула и театр и жизнь. Как выразилась Р. Кречетова, совершился «разворот спектакля к зрительному залу», ставший «катализатором самых разных поисков в области актерской техники…» (Р. Кречетова. Парадокс, рукопись). На своих местах остались костюмы, интерьер московского барского дома, стихотворный текст, а пьеса зажила интересами и понятиями современников Товстоногова и Юрского.

Наконец-то «Горе от ума» показано «без обычного светского лоска» (Г. Бояджиев); в нем «вызов оцепеневшей и безжизненной бесспорности» (С. Цимбал); «лиризм Юрского окрашен в гражданственные тона» (Г. Бояджиев); Чацкий «социально упрощенный, бесхарактерный персонаж», а Товстоногов — прямой продолжатель линии Мейерхольда, для которого любая драма — только сырье (Н. Пиксанов, «Нева», 1963, № 2). «Борьба со штампом оторвала режиссера от текста комедии» (Г. Макогоненко, «Нева»; 1963, № 2); «Ошибочные тенденции» Товстоногова привели в классику «сердитых молодых людей» (Ю. Зубков, «Октябрь», 1963, № 2).

И если одни отказывались узнавать Чацкого, для других состоялось долгожданное возвращение.

## Е. Калмановский Возвращение Чацкого

Никто не возьмет на себя смелость назвать сегодня «Горе от ума» Грибоедова забытой пьесой. Знаменитую комедию учат в школе, читают, слушают, смотрят. Однако известие о премьере Большого драматического театра {135} вызвало немалый интерес среди ленинградцев. Причина здесь не только в особом отношении, доверии к этому именно театру. Как видно, Г. Товстоногов точно угадал время, когда оказалось нужно снова вывести на сцену «Горе от ума».

Зрителям поднадоели истории о мнимых стилягах, которые на самом деле славные, милые, совсем безобидные ребята. Или спектакли о сыновьях, потерявшихся в трех соснах, и беспомощных девицах, заблудившихся там же. Или же, наконец, набеги на прошлое с целью многозначительных, но и осторожных разоблачений того, что уже явно и полностью разоблачено самим временем. От театра ждут сейчас не легкой мозговой или сердечной щекотки, а силы, ума, гнева и надежд.

Разумеется, кое-что уже было сделано для того, чтобы удовлетворить такие желания зрителей. А теперь вот на сцене — «Горе от ума», нетускнеющий алмаз русской речи, русской мысли да и своеобразная трагикомическая энциклопедия русской жизни.

Создатели нового спектакля, естественно, не могли не задуматься над тем, чтобы вернуть первоначальную свежесть восприятия зрителям и слушателям «Горя от ума». Снять привычные, традиционные зрительские подходы к комедии, организовать прямую, без посредников, встречу Грибоедова с сегодняшними зрителями — вот задача, которую ставили перед собой в Большом драматическом театре.

Со времени, когда комедия была написана, прошло почти полтора века. Г. Товстоногов ставит «Горе от ума», как бы помножив его на последующий опыт истории.

#### Самое главное

Спектакль Большого драматического театра — о Чацком. Он главный, основа, центр, что, кстати, сразу же подчеркнуто высвечиваемым эпиграфом из Пушкина. Чацкого играет С. Юрский. Сам выбор актера неожидан и смел. Прежний Чацкий, первый красавец труппы с поставленным голосом и уверенной аффектацией речей и поз, убит навсегда. Даже вспоминать о нем неловко. Работая над ролью, Юрский думал о судьбе Пушкина. Здесь возможны многие и разновременные параллели. Чацкий С. Юрского вышел не из-за кулис. Он весь в живой действительности старой России. В то же время он умен и чуток, как наш современник.

Чацкий появляется на сцене прямодушен, светел, добр, он от души рад видеть Лизу, Фамусова, счастлив свиданию с Софьей. Его встречают неловкостью, замешательством, отчужденностью. Чацкий стремится как бы вправить душевный вывих Софьи за годы его отсутствия: перебирая в разговоре старых московских знакомых, он не желчен, не язвителен, а лишь правдив. Таков уж он, Чацкий, человек, что шагу не может ступить без непоказного и некичливого подвига: в любви, в любом деле, в каждом слове — чтобы не было оно пусто, уклончиво, лживо.

Развертывается сюжет грибоедовской комедии. Попытки Чацкого напомнить окружающим истину — шуткой ли, беглой ли репликой, подробным изъяснением — дают, так сказать, обратный эффект. Он делается для всех невыносим. Разрыв Чацкого со всем и всеми становится окончательным. {136} И тут-то Чацкий у С. Юрского не горделиво взбешен, а потрясен и подавлен, как бы заболел. Он не сдался, не сломился, но боль и растерянность охватили его. Софья всего более его уязвила не тем, что разлюбила, а ложью своей («Зачем мне прямо не сказали…») и очевидной бессмыслицей измены.

Но не в Софье только дело. Чацкий увидел общее самодовольство и успокоенность при полном безобразии вокруг, жестокости, лжи, дикости, неуважении к родине.

Тяжко с душой и талантом, с горячим рвением к правде и общей пользе быть неумолимо выбитым на жизненную обочину. И это в то время, когда толпа солидных и самодовольных ряженых расселась в жизни, правит ею с удобством и вольготностью для себя! Чацкий уходит со сцены в тоскливой тревоге, голос его тих, движения тяжелы…

Таков Чацкий в новом спектакле. С. Юрский пока еще не всегда проживает сценическую жизнь своего героя с полной определенностью, силой и убедительностью. Так, скажем, от высочайшего гнева и боли (конец третьего действия) Чацкий вдруг переходит к открытости и благодушию в сцене с Репетиловым. Но, что ни говори, в Чацком — главный, но, конечно, далеко не единственный интерес новой постановки «Горя от ума».

#### Молчалин и другие

Вокруг Чацкого «нормальные» люди — хозяева фамусовской Москвы и их прислужники. Театр не хочет разбивать их спаянный хор. Он проходит мимо соображений о Софье, якобы продолжающей в глубине души любить Чацкого. Софья у Т. Дорониной не надута, жива, мила, благополучна и вполне в своей тарелке среди Хрюминых и Тугоуховских. Правда, степень ее горя в последнем действии противоречит всему, что было раньше. Оттого возникает некоторая неясность в роли. Не вполне понятно также, почему любовью такой Софьи тяготится Молчалин.

Невысоко хватает в нравственном отношении и Лиза (эту роль исполняет Л. Макарова), утратившая крестьянские черты, обжившаяся в доме Фамусовых. Она не прочь сорвать подарок с Молчалина, да и пококетничать с ним.

Словом, здорового, славного, доброго вокруг Чацкого не видно (разве что мелькнет оно в обаятельном Гориче — Е. Копеляне). Однако все эти богатеи, властители, пошляки, жеребцы в эполетах, на наш взгляд, недостаточно тесно связаны взаимопониманием, круговой порукой. Им недостает монолитности — не внешней, символически обозначенной, а внутренней, вытекающей из самой их природы. Взаимоотношения Фамусова (В. Полицеймако), Скалозуба (В. Кузнецов) и других между собой, а также отношение их к Чацкому могли быть раскрыты энергичней, точнее, с большей психологической наблюдательностью, а следовательно, и жизненным разнообразием. Тогда бы, очевидно, яснее определилось и активное их существо.

Ведь дает же спектакль бесспорный пример современной остроты и точности разоблачения. Это Молчалин, отлично сыгранный К. Лавровым. Его герой полон несуетливого достоинства, выработал себе лицо значительное и в то же время скромное. В разговоре с Чацким на его губах чуть змеится {137} тень презрительной насмешки. Молчалин не шумен, но за всей его повадкой явственно ощущаешь почти горячечную страсть, истинную одержимость, мертвую хватку: такой никому не уступит ни в чем, такого легко не сдвинешь.

Будь и другие противники Чацкого полны такой скрытой (или явной) силы, конфликт его с фамусовским миром выглядел бы трагичнее и опаснее. А зрители воспринимали бы все происходящее еще активнее и целенаправленнее, рождались бы более острые и горячие гражданские чувства.

#### Театральное и жизненное

Спектакль Большого драматического театра задуман как откровенное театральное представление: его начинает и заканчивает специальное «лицо от театра».

Многое в спектакле в открытую театрально, условно. Чацкий не разговаривает сам с собой и не бросает «реплики в сторону», он говорит с залом, в зал. Таким способом снимается с текста налет архаической декламационности. Театральный прием ведет к живому, жизненному результату. Но, скажем, уже обращения в зал Лизы не вызывают подлинного отклика у зрителей. Когда же с залом начинает беседовать Фамусов, то и вовсе не отстает упорное сомнение: разумно ли это? Могут ли Чацкий и Фамусов быть равноправными нашими собеседниками? Нельзя же просто бросать в зал те слова, что не идут легко к партнеру.

Театральное часто подавляет и оттесняет жизненный смысл событий в третьем действии (оно идет без антракта, сразу за вторым). Появление гостей на балу у Фамусовых, распространение сплетни о безумии Чацкого даны с ничем не оправданной затянутостью. Каждая реплика, каждый выход долго и старательно расцвечиваются актерской игрой. И так до последних минут действия, когда ритм и смысл обретают необходимое единство.

В четвертом действии на сцену является Репетилов. В. Стржельчик играет его внешне ярко, с очевидным пластическим богатством. Но кто же его герой: безнадежно выродившийся, опустившийся духом Чацкий? Или довольный собой притворный либерал, модная пародия на свободомыслие?

Есть явные излишества театральности и в финале спектакля. Лица в масках (условный образ фамусовской Москвы) зловеще шипят с антресолей на Чацкого, тот падает в обморок. Потом те же маски так же шипят на Фамусова. Его охватывает леденящий душу ужас. Не вернее ли было в этом случае увидеть не паническое отчаяние Фамусова, а дикую злость его по отношению к Чацкому, вообще ко всякой смуте, злость, не противоречащую, однако, уверенности Фамусова в своей силе?

Новый спектакль рождает волнения, мысли, споры. Высказанное здесь — лишь первые заметки после премьеры. Они по необходимости кратки. Нельзя все же заключить их, не сказав о благородном и изящном оформлении спектакля — и изобразительном (Г. Товстоногова и М. Лихницкой) и музыкальном (композитор И. Шварц). Или хотя бы о некоторых эпизодических ролях, особенно интересно исполненных: Хлестовой (М. Призван-Соколова), господина Д. (И. Заблудовский), графини-бабушки (О. Казико).

{138} Во всяком случае, новый спектакль — значительное событие, он утверждает достоинство и особую привлекательность высокого искусства. Он вышел ко времени.

*«Смена», 1962, 25 окт*.

## К. Петров Почему я не узнал Чацкого Письмо в редакцию

Трудно писать о художественном произведении прославленного мастера. Вдвойне трудно писать тогда, когда еще до появления этого произведения на свет и сразу же после него в печати появлялись одна за другой хвалебные статьи. Я имею в виду спектакль «Горе от ума» в Ленинградском Большом драматическом театре. Положение осложняется еще и тем, что пишущий эти строки является всего лишь простым зрителем. И тем не менее высказаться нужно.

Новая постановка «Горе от ума» смотрится как превосходное скульптурное произведение. Режиссер Г. Товстоногов нашел страшные маски, характеризующие фамусовское общество. Многое в спектакле оправдало ожидание зрителя. Однако есть и крупные просчеты, которые так органически связаны с постановкой, что начинаешь бояться за судьбу всего спектакля.

В чем же дело?

Во-первых, неприятное впечатление производит эпиграф, принятый постановщиком и анонсируемый на занавесе перед началом спектакля. В качестве эпиграфа не к месту взяты пушкинские слова, сказанные им в такой момент, когда человеком высказываются подчас горькие или резкие мысли, обусловленные минутным настроением и вовсе не вытекающие из мировоззрения говорящего. Действительно, в сердцах сказанные Пушкиным слова: «Догадал меня черт родиться с умом и талантом в России» — многими зрителями, и особенно из числа молодых, могут восприниматься неверно, а у многих вызывают недоумение.

Неужели Пушкин был когда-либо огорчен тем, что он русский, неужели тяготился этим? Случайные, да еще неправильно истолкованные слова великого патриота России вводят в заблуждение недостаточно осведомленного в истории и литературе зрителя и оскорбляют его чувства любви к своей Родине. Следует заметить, что не только Пушкин, но и Грибоедов был великим патриотом, что вытекает из самого текста представленной комедии.

«Ум и дела твои бессмертны в памяти русской, но для чего пережила тебя любовь моя», — написала на памятнике Грибоедову его жена — Нина Чавчавадзе. И вдруг — такой эпиграф! Подобный эпиграф мог бы появиться в чужой, враждебной нам стране. Слова с занавеса необходимо убрать, хотя они, может быть, и выражают режиссерскую мысль, что, мол, человеку с умом и талантом в тогдашней России (фамусовской) было нелегко…

Вызывает возражение и трактовка образа центрального героя спектакля. Чацкий Юрского совсем не грибоедовский герой. Неужели ради мнимо понимаемого новаторства надо идти на полное искажение образа, задуманного автором классического произведения?

{139} Кто такой Чацкий? Это один из передовых, горячо любящих свою родину молодых людей русского общества прошлого века.

В такого Чацкого хочется верить.

А Чацкий Юрского? Да нет же! Неужели это Чацкий?! Да мог ли настоящий Чацкий падать, как истеричная институтка, в обморок? А именно такую сцену мы видим в финале спектакля. Неужели этот хилый, нервный, впечатлительный и слабый человек — Чацкий?

Бездушные маски монстров и ханжей оказались сильнее его, и он, придя в себя, почти беззвучно лепечет: «Карету мне, карету!..». Он уезжает полностью сломленный, видом своим он напоминает, грубо говоря, побитую собаку. Нет в нем гнева, негодования, беспощадного осуждения мира Фамусовых.

Много можно было бы говорить и будут говорить и писать об этом спектакле, много и хорошего, и плохого, но одно несомненно: главная фигура в спектакле не получилась. Из‑за этого бледнеет весь спектакль и даже прекрасная игра актеров: Полицеймако (Фамусов), Лаврова (Молчалин), Дорониной (Софья).

А как хотелось бы видеть настоящий спектакль «Горе от ума», который не оскорблял бы достоинства русского человека!

*«Советская культура», 1963, 14 мая*

Борис Алперс, выдающийся историк мейерхольдовского театра, которому должна быть понятна режиссерская свобода, категорически не принял «Горе от ума» Г. Товстоногова. «У Чацкого, — писал он, — отнят высокий интеллект и несгибаемая воля». Есть нечто неизменное в классике, что со временем, не меняется, а Товстоногов как раз это вечное проигнорировал ради преходящего (Б. Алперс, «Театральные очерки», 1977). Борис Бабочкин для своей раздраженной статьи о «Горе от ума» выбрал эпиграф «Пускай меня объявят старовером». Товстоноговский спектакль настолько смутил умы, что учителя писали сердитые письма в редакции и укоризненно цитировали сочинения школьников, написанные под его влиянием: «Молчалин, в отличие от Чацкого, нашел свое место в жизни»; «Поле боя остается за Молчалиным» («Театр», 1966, № 10).

Юрскому, когда он сыграл Чацкого, было 27 лет. Возраст героя, о котором непримиримо высказывались авторитеты, с удовольствием отмечала молодежь. Определяющим в Чацком, говорил Товстоногов, является сила интеллекта. Молодость и интеллигентность Чацкого вовсе не были само собой разумеющимися, это были своего рода знаки времени, режиссером внесенные в классику, отчего раздражение и непонимание только усиливались.

Актерский характер Юрского, соединяющий молодость (студенческую по духу, ибо студентом Юрский вышел на сцену и Чацкого играл сразу после института), интеллигентность, богемный настрой Товстоногова в 1962 году — важнейшие черты реальности. Горячее других его принимает молодая интеллигенция в Ленинграде и на гастролях, он на стороне молодых. От них особый, иронически-свободный тон, который появляется в его спектаклях и отличается от задора уже давнего спектакля-концерта «Когда цветет акация», потому что {140} проделано движение от «театрального к жизненному» (Е. Калмановский, «Смена», 1962, 20 июня). «Божественная комедия», премьера которой позволяла делать такие заключения, насквозь капустническая вещь, несмотря на пародийную буколику И. Штока. «Боги небесные, — писал в той же рецензии Е. Калмановский, — напоминают земных, легендарное отсвечивает сегодняшним». Казенщина, убогий быт, изгибы бюрократии — подлинная тема спектакля, а сотворение Адама и Евы — его изящная маска. Не случайно Адама играет С. Юрский, а Еву — З. Шарко, которые в те годы входили в «команду» актеров под руководством А. Белинского, прославленную замечательными капустниками в ленинградском Дворце искусств. Для Товстоногова это самое студенческое время еще и потому, что курсы театрального института, знаменитые «Зримой песней», «Людьми и мышами» и «Вестсайдской историей», уже набраны и учатся.

## Ян Березницкий Люди, а не боги

В этот вечер в Ленинграде в Большом драматическом театре шел спектакль «Божественная комедия» (легкомысленное представление в двух действиях не по Данте, а по пьесе И. Штока, как об этом сообщала афиша).

Признаться, я шел на спектакль с некоторой опаской. Божественная… Боги… Боже ты мой, думалось мне, опять что-то антирелигиозное. Ей-богу, не такой уж первостепенной важности задача доказывать — даже в юмористической форме — тысяче двумстам атеистам (а верующие разве пойдут на это божественно-легкомысленное представление?), что бога нет, не было и не предвидится…

Сомнения были напрасными. В театре в этот вечер был праздник. Тот праздник театральности, о котором мечтал Вахтангов и который — увы! — такой еще нечастый гость на сценах наших театров. Празднично чувствовали себя актеры. Праздничной была музыка М. Табачникова. И празднично чувствовали себя заполнившие зал атеисты, которым легкомысленная божественность происходящего не помешала понять, что разговор идет о вещах отнюдь не легкомысленных и никак не божественных.

Спектакли, поставленные Товстоноговым, всегда разные и неожиданные. Этот спектакль тоже разный и неожиданный. Неожиданный он даже в том единственном отношении, в котором прочие товстоноговские спектакли обычно «ожиданны» — всегда знаешь, что для каждой пьесы, для каждого автора Товстоногов подберет наиболее точный, наиболее верный ключик. Что же касается этого спектакля, то я не поручусь, что «ключик», подобранный Товстоноговым для пьесы Штока, был наиболее верным. Товстоногов, скорее, вломился в пьесу, если уж и не с черного хода, то через какую-то боковую дверь, может быть и предусмотренную автором, но как-то очень уж заставленную всякой легкомысленно-громоздкой мебелью. Пьеса претерпела при этом некоторый урон, отдельные ее эпизоды оказались менее плотно спаянными, но зато многие другие приобрели силу, выразительность, остроту, которых они, пожалуй, не имели в авторском тексте.

Вот, к примеру, эпизод «первого посещения Богом Земли». Встречать {141} Его собралась толпа казенно-ликующих херувимов и серафимов. Какая-то истерически-восторженная Серафима (или Серафимица?) рвется через кордон дюжих ангельских нижних чинов поближе к тому месту, где появится Он. Ангельский хор тянет величаво-медлительный гимн: «… об одном таком принципеальном». «Да здравствует наш великий бог, создатель и друг!» — выведено аршинными буквами на поднятых над толпой знаменах. И вот появляется Он в сопровождении архангелов в штатском. Они быстро оттирают встречающих подальше от него — за кулисы, чтобы он мог без помехи созерцать созданное им и принадлежащее ему.

В других эпизодах — не менее смешных и злых — Создатель (его почти везде очень смешно и очень, если можно так выразиться, по-бытовому достоверно играет Н. Корн) появляется перед нами совсем иным, и ассоциации у нас возникают совершенно иные. Искать в спектакле единой «линии развития образов» того же Создателя или Ангела Д. не стоит. Впрочем, быть может, так и надо: они ведь «многолики и вездесущи».

Но если в спектакле и нет единства в «развитии отдельных образов» (ох, как казенно звучат эти слова!), то в нем есть иное, быть может, самое важное единство — единство мысли. И мысль эта, по-настоящему современная, более того, не побоимся этого слова, злободневная, лучше всего, пожалуй, выражена в следующих строках:

«… нынче люди, а не боги  
Смотреть назначены вперед».

… Людей — Адама и Еву — играют в спектакле С. Юрский и З. Шарко. Играют блистательно, озорно, весело и в то же время лирически-одухотворенно. И пусть по пьесе, и по спектаклю, и по божественной истории их действительно «создал» бог, играют они нечто совершенно иное. Они играют радость осознания себя людьми, не чьими-то там созданиями, с предначертанными свыше мыслями и поступками, а людьми, которые, не ожидая всеуказующего перста, сами смотрят вперед, сами решают, что им думать и как поступать, сами создают все сущее на земле. И не потому Ева полюбила Адама, а Адам Еву, что их соблазнил Змий (он же Ангел Д., виртуозно сыгранный Е. Лебедевым), а потому, что любовь — это нормальное состояние человека. («Скучно у вас тут», — обращается к Создателю только что «созданная» Ева. «А вы славьте меня, вот и не будет скучно», — по-отцовски заботливо советует тот).

Центром спектакля, его кульминацией становится блестяще сыгранный драматическими актерами Юрским и Шарко танцевальный дуэт — адажио или анданте, бог его знает, — Адама и Евы. В танце выражают они переполняющую их радость жизни, восторженное удивление перед чудесным, им принадлежащим миром, нежность и любовь, которую они испытывают друг к другу.

Так в этот сатирический, резкий, злой, где-то тонкий, а где-то шероховатый спектакль входит лирическая тема. Входит и становится в нем главной. (Представьте себе, какой был бы ужас, если бы Адама и Еву играли актеры «чисто лирического» склада. Шарко и Юрский — актеры острые, «неправильные», угловатые, актеры умные и очень современные, и их лирика не {142} имеет ничего общего с тем тенорово-божественным представлением о ней, которое встречается еще подчас не только в оперных театрах.)

А недостатки?.. Имеются и недостатки. О некоторых из них я, кажется, уже говорил. Есть и другие. Ведь делали-то спектакль люди, а не боги…

*«Комсомольская правда», 1962, 20 сент*.

«Божественная комедия» и феномен Юрского подвигают Товстоногова к сатирическим эскападам под легким прикрытием мифологии. И что сходит с рук в 1962 году, когда увлекались карикатурами Жана Эффеля и сочувствовали юмору Херлуфа Бидструпа, через четыре года разрешится очередным конфликтом с властями, из которого Товстоногов выходил с тяжелыми душевными утратами.

Тогда же, в 1962 году, на смену А. Володину приходит Э. Радзинский, тоже представитель «студенческого» поколения. В постановке спектакля «Еще раз про любовь» (премьера 13 сентября 1964 г.) Товстоногову помогал начинающий Ю. Аксенов. БДТ подтягивается к очередному витку современности. Газетные острословы шутили: «Товстоногов современен, как реактор» — имелся в виду, конечно, ядерный реактор. Т. Доронина из неудачницы Нади Резаевой превращается в трагическую стюардессу Наташу, а неудачник Ильин уступает место физику Электрону Евдокимову. Володин, чье «Назначение» еще будоражит театры, как-то враз устаревает. Как ни милы его «угловые» люди, они больше устремлены в свое прошлое, они не смеют гораздо больше, чем смеют, а на пороге стоят совсем смелые и решительные и вовсе не ущербные молодые герои шестидесятых. В дискуссиях о пьесе Радзинского и спектакле БДТ первую бьют без жалости («слюнявая сентиментальность и натянутость финала»), но приветствуют в ней «романтизацию человеческих отношений». Очередную душевную безмерность, стесненную на этот раз гордостью («горячее сердце» называли ее в этой роли), Доронина ставила на пьедестал. Она показывала, что не какая-то старомодная мораль добропорядочной девицы, а неоцененная глубина чувств вели Наташу к гибели. Спектакли по пьесе Радзинского в Ленинграде и Москве сравнивали с фильмом «Девять дней одного года»; хамоватого рыцаря ядерной установки «Альфа» с Ильей Куликовым. В спектакле БДТ момент реальности, категоричной, «физической» по своим предпочтениям сопоставлен с «вечной весной», с любовью (чего и в помине нет в «Девяти днях»), и побеждает любовь.

## Н. Лордкипанидзе Что увидел театр

Театр ставит пьесу. Выбирает ее, распределяет роли, идут репетиции, и рано или поздно наступает день премьеры. Теперь уже дело за публикой — пойдет она на спектакль или нет, как он ей понравится и что обо всем этом скажет пресса. Театр свое слово сказал — и сказал, очевидно, в тот самый день, когда заключил договор с автором. Уже тогда он знал, ради чего берет пьесу, что его в ней прельщает и что он с ее помощью сможет выразить.

{143} Скажут — выразить должен то, что написано, и чем полнее выразить, тем лучше. Но вот вы на спектакле — на одном, поставленном, скажем, в Ленинграде, и на другом, сыгранном в Москве. Сюжет тот же, действующие лица те же, оба спектакля причастны к искусству, но совсем они разные и, в общем, о разном. Что они не похожи — не удивительно: у каждого режиссера своя манера, у каждого актера — тоже, но вот как получается, что о разном? Ведь драматург написал про одно, не мог же театр поставить про другое?

Он и она встретились в кафе случайно. Очень понравились друг другу, разговорились и пошли домой вместе — вернее, он пошел провожать ее. Через несколько дней встретились еще раз, потом снова и снова, ибо полюбили друг друга. Она это поняла сразу, едва ли не в первый вечер. Он тоже понял нечто подобное, но окончательно все уразумел при последнем их свидании. При последнем потому, что больше девушка прийти не могла: она погибла при исполнении служебного долга. Такова фабула пьесы Э. Радзинского «Сто четыре страницы про любовь» («Еще раз про любовь»). Хороша пьеса или плоха? Чем она привлекает зрителей — драматическим содержанием (любовь, смерть) или тем еще, что лежит за ним и вкупе с поступками героев образует их нравственный, интеллектуальный, душевный мир? Нет сомнения — автора интересует проблема, проблемы во множественном числе. Их в пьесе много, но все они связаны одним — поисками героя, поисками идеала. Ищет его автор, ищем его мы, зрители, ищут и театры — в Москве Театр им. Ленинского комсомола, в Ленинграде — Большой драматический. И то, на каком направлении, в какой сфере эти поиски ведутся, — именно это и обнаруживает разницу в сценическом прочтении пьесы.

Что там поначалу дается, как распределяются силы? Есть физик Электрон Евдокимов — молодой, умный, образованный, талантливый. И есть бортпроводница Наташа Александрова — школу она кончила, но читала ужасно как мало и рядом с блестящим Евдокимовым чувствует себя не очень-то уверенно. Покупается программа для поступающих в высшее учебное заведение: Наташа будет учиться, догонять своего возлюбленного. А что будет делать Евдокимов? Почивать на лаврах? Этого ему не дано: некий нравственный спор разгорается между ним и Наташей все определенней и определенней. Простоватенькая девушка, у которой ученый-физик сразу же обнаруживает «глуповатый смех», недостаточно интеллигентную манеру выражать свои мысли и некое даже отсутствие особенно интересных мыслей, эта девушка оказывается в духовном отношении и щедрее, и умнее, и значительней Евдокимова. Область, в которой у Наташи все эти качества проявляются, — любовь, причем любовь, которую следует понимать широко: как любовь к Евдокимову, так и к людям вообще. Именно здесь она «побивает» самоуверенного Электрона, который, терпя поражение, одновременно и выигрывает. Выигрывает главное — себя, обретая себя таким, каким он мог и не стать. Спор завершается победой и смертью героини.

Такова схема — схема, в которой при всем доброжелательном отношении к молодому автору нельзя не заметить ее заданности и посему — уязвимости. Волею драматурга Наташа должна все время и часто со слезами доказывать, что простая бортпроводница ровня непростому физику. Что он {144} может на ней жениться и что в браке этом не будет никакого мезальянса. Она должна доказывать это всем — даже смертью, потому что и гибнет Наташа, спасая пассажиров и проявляя те свойства своей натуры, которые как раз и сглаживают ее некомпетентность в «проволочках Гальперина» и прочем.

Все это не сразу читается в пьесе — напротив, ее общая правдивость, искренность, взволнованность то и дело заставляют забывать о схеме и видеть то, что действительно хочется видеть, — историю любви, в которой незаурядные человеческие характеры проявляют себя откровенно и полностью. Драматург хотел написать об этом, написать свободно и непредвзято, но то ли неопытность (Э. Радзинский действительно молодой автор, ему нет и тридцати), то ли известная рационалистичность дарования помешали ему осуществить свое намерение полностью.

Ему, а театрам? Принимают ли театры исходную точку пьесы за главное или видят в рассказанном возможность для более широких рассуждений?

С первого же своего появления на сцене ленинградская актриса Татьяна Доронина начисто снимает какую бы то ни было мысль о неравенстве героев. Перед нами не просто красивая девушка, на которую все оборачиваются и на которую обернулся Евдокимов. Перед нами личность — и не почувствовать этого нельзя, не почувствовать задолго до того, как выясняется, что Наташа великодушна, что она способна на самопожертвование. Да, она говорит все те самые простенькие слова, которые дал ей автор, она то и дело, кстати и некстати, смеется. Но это не в состоянии притушить тот острый интерес, который сразу же вызывает героиня Дорониной. В чем тут дело, как это получается?

Поговорив с Наташей минуту-другую, Евдокимов предлагает ей «игру в правду». Именно игру — возможность интеллектуальной пококетничать, поинтриговать друг друга. Доронина игры не принимает — напротив, она отвечает на его вопросы с такой обезоруживающей серьезностью, с такой вдруг прорвавшейся радостью, что вы понимаете: говорить правду — для нее потребность. Она словно ждала этой минуты и вот теперь говорит, прислушиваясь не только к Евдокимову, но и к себе самой, к тому, что в ней происходит. Напряженность, предельная концентрированность душевных сил — вот то, на чем останавливает внимание Доронина. И когда главное определилось, не так «страшен» и смех невпопад, и дурацкие современные словечки типа «юморочек». Через них, сквозь них, помимо них, ощущаем мы на сцене присутствие живого и своеобразного человека.

Последите за залом — как он ответно вспыхивает от ее прямоты, как облегченно смеется, когда она, не лукавя, отвечает Евдокимову. А Евдокимов? У М. Волкова он прежде всего умен и оттого сразу же не только понимает и принимает необычность случившегося, но и охотно идет ему навстречу. Вопрос о неравенстве — его то и дело поднимает один автор; актеры и режиссура сводят все совсем к другой проблеме: к проблеме нравственного самоусовершенствования и к борьбе за это усовершенствование. Во всем следуя за драматургом, ничего в его замысле словно бы не меняя, спектакль точно и тонко переставляет акценты, высвобождая действительно главную мысль пьесы.

{145} Именно эта мысль нам нужна и созвучна. Мысль о том, что человека делает многое, и прежде всего те нравственные критерии, которые он сам для себя почитает законом. О Льве Толстом недавно было сказано, что он всю жизнь воспитывал в себе не писателя, но человека. Человека, перед которым все время ставил все более и более трудные задачи. Не сравнивая гения с простым смертным, позволительно будет все-таки спросить: кто из смертных ценнее — тот, кто ставит задачи, или тот, кто, достигнув определенного (даже высокого) уровня, задач не ставит?

Спору нет — будь Наташа установившейся личностью, она стоила бы не так много, несмотря на доброе сердце. Но она все время в беспокойстве, во внутреннем движении — и аккумулятором этого роста, его ускорителем становится любовь. Любовь выпустила джина из бутылки, но джин-то был, он томился, он рвался наружу и, когда вышел, — удивил всех.

У этого спектакля (а поставлен он режиссером-дебютантом Ю. Аксеновым под руководством Г. Товстоногова, учеником которого является) финал, который заставляет как бы подытожить все мысли о происходящем. Сцена на минуточку остается пуста, потом ее не спеша, но и не медля, заполняют действующие лица. Последним выходит Евдокимов. Все они стоят молча и тихо, повернув голову в сторону кулис. И при этом абсолютном молчании сцены и зала появляется Наташа. Не знаю, как Доронина этого добивается, но, когда она тоже тихо и тоже не спеша идет, но так и не доходит до Евдокимова, вы с абсолютной ясностью понимаете, что произошла трагедия, что погиб живой, а не выдуманный театром и автором человек.

Если отойти немного в сторону, то надо будет сказать, что в спектаклях этого театра не теряется ощущение и театра и реальности одновременно. Мастерство режиссера и исполнителя дает такой сплав впечатлений, который достигается искусством только глубоко жизненным и глубоко личным.

В Московском театре им. Ленинского комсомола тоже очень хороша исполнительница роли Наташи — О. Яковлева. Но она трогает и волнует по-другому; своей естественностью, непосредственностью. Привлекает и тем, что в ней явственно угадывается и будущая актриса — по-видимому, настоящая. Это предчувствие настоящего, предчувствие больших свершений пронизывает и образ, и его решение режиссером А. Эфросом. Ему чрезвычайно важно доказать то, что у ленинградцев дается как непреложное данное. Например, чистота Наташи, ее, так сказать, неиспорченность, несмотря на встречи с мужчинами, которые случались у нее раньше. Любовь к Евдокимову словно бы очищает ее — героиня Дорониной уже обрела себя, до встречи.

Другая героиня — другой спектакль и другой Евдокимов. У В. Корецкого (Театр им. Ленинского комсомола) он иногда бывает просто-напросто недальновиден. Ссорится из ревности, оскорбляет Наташу тоже из ревности. В нем восстает мелкое самолюбие, тогда как причина разлада куда глубже, во всяком случае в своей основе. Герой М. Волкова — а Ленинград с исполнением этой роли обрел многообещающего актера — по масштабам ровня своей возлюбленной. Просто жизнь баловала его — в большом и малом — и какие-то важнейшие законы ее — законы милосердия, доброты, человеческого участия — отодвинулись для Евдокимова на дальний план. Дело {146} он делает и товарища не подсидит — чего же еще? Наташа уязвляет и изумляет его в чем-то существенном: для него встреча с ней, как встреча с живым Дон-Кихотом. Чуточку смешно, нелепо, но ведь и прекрасно, нельзя же пройти мимо такого! И волковский Евдокимов идет с Наташей — мучаясь, срываясь, злясь на себя и на нее за эти срывы.

Души актеров чувствительны к партнеру. Нравственная идея, которой талантливо живут главные исполнители ленинградской постановки, захватывает и остальных, в своей работе тоже значительных. Тут у каждого своя тема — и у З. Шарко, и у В. Рецептера, и у О. Басилашвили. Тема, развивающаяся своеобразно, непросто, но вливающаяся в русло общих размышлений театра о современном человеке.

Размышлений театра — хочется подчеркнуть именно это. Выбор пьесы сам по себе значит многое, свидетельствует о многом, однако не до конца. Театр может выразить себя, гражданственность своей позиции, остроту своего взгляда на жизнь только через спектакль. Именно в нем точка зрения автора уточняется и осмысливается театром. Поэтому и можем мы говорить о самостоятельности сценического искусства.

*«Известия», 1964, 26 дек*.

Весной и летом 1964 года подоспели очередные московские гастроли. Прошли те времена, когда Товстоногова наставляли. В 1962 году приезд ленинградцев называют событием в ряду регулярных гастролей, раз от разу все более значительных. Через два года газеты в Москве передают друг другу эстафету похвал и о недостатках говорится с сожалением и извинением. Лестны названия обзорных статей: «Сама жизнь», «Театр неустанных поисков», «Настоящее», «Призвание и признание», «Яростная человечность». Театр Товстоногова — это «борьба за расцвет человеческой личности» (Л. Зорин, «СР», 1964, 3 июня). И в новой постановке, привезенной в Москву, в «Поднятой целине» (премьера 14 марта 1964 г.), свет и тьма, как два состояния человеческой души, важнее, чем организация колхозов. Герои спектакля — «прекрасные люди» (Ю. Смирнов-Несвицкий, «Смена», 1964, 28 марта), а целина (напомним о многообразии смыслов этого слова тогда) не столько освоение новой земли, сколько «целина душ людей, поднимающихся к новой жизни» (А. Образцова, «ВМ», 1965, 1 июня). Замечена нежность, которую режиссер-постановщик, автор спектакля испытывает к этим прекрасным людям, показанным в полный рост, живописно, с сочувственным юмором, — к Давыдову (Лавров), к неотразимому в своем коммунистическом фанатизме Нагульнову (Луспекаев), к деревенской Мессалине (Доронина), к «много пережившему» Щукарю (Лебедев), к серенькому Разметнову (Краско). В программу гастролей входила и «Карьера Артуро Уи». Рядом с «Варварами», «Поднятой целиной», комедией «Я, бабушка, Илико, Илларион» (в постановке Р. Агамирзяна), растрогавшей столичных зрителей, с ее грузинским (анекдотическим и эпическим) колоритом, «Карьера» звучала на «другом языке» — так оно и было. Спектакль польского режиссера Эрвина Аксера был единственным подлинным {147} соперником Товстоногова в его театре, на его территории. И поскольку актеры блестяще усвоили жесткий эпический режим замысла, «Карьера» прижилась в истории товстоноговского театра как своя. В Москве писали: «Спектакль безупречен. Его смело можно назвать лучшим в минувшем сезоне» (Б. Поюровский, «МК», 1964, 23 мая). О Евгении Лебедеве: «… кажется, что предложить другое решение этой роли — немыслимо, что удача артиста уникальна» (Т. Бачелис, «КП», 1964, 2 июня). В этих откликах случайно, сама собой, иногда опускалась фамилия постановщика, настолько «чужая» «Карьера» сочеталась с другими, стилистически не схожими спектаклями БДТ.

Была у ленинградской «Карьеры» особая роль: русские учились играть Брехта, до той поры отторгаемого, как чужеродная ткань, от нашей сцены. В 1964 году в Москве «Добрым человеком из Сезуана», спектаклем Ю. Любимова, с которого началась история Театра на Таганке, возродились студийные традиции вахтанговской школы. Брехт студийный, лирический, молодо, как-то по-пролеткультовски, звучащий, в плакатной графике оформления и исполнения открылся в постановке выпускников Вахтанговского училища и их художественного руководителя, бывшего Олега Кошевого и Виктора в «Иркутской истории». В Ленинграде Брехт звучит жестче, и взамен традиций, оживших в новом поколении, традиций, которым предстояло еще раскрываться и утверждаться в Театре на Таганке, Эрвин Аксер представляет европейскую режиссуру, в меру ангажированную злобой дня, солидную даже в гротеске, оснащенную культурными цитатами, представленную в актерской программе. Таганка и БДТ выявили как бы два разных лица Брехта, который весьма почитался всей новой режиссурой и был тогда бесспорным авторитетом для разных театральных поколений.

Успех «Поднятой целины» в Москве был еще больше, может быть, потому, что в ней режиссер «помогает видеть и думать исторически» (Д. Золотницкий).

## Д. Золотницкий Поднятые целиной

Сцена, как рамой, охвачена вкруг соломенным плетнем. А в глубине — проем неправильной формы: там небо, облака, вспаханная земля. Поднятая целина и люди, поднятые целиной. Сильные характеры, открытые страсти, борьба. Смех, озорство, и вдруг — раздумье, суровая скорбь, горечь утрат и расставаний. И действие неспешно и неумолимо движется к трагическому исходу…

Две книги романа описывают дела одного только года. События первой книги происходят в январе — апреле 1930 года, события второй — летом и осенью. А между выходом этих двух книг — четверть века жизни страны и жизни писателя. Тридцатилетняя заминка имела свои жизненные причины. Пожалуй, лучше всего объясняют их те строки шолоховского письма к Сталину (от 16 апреля 1933 г.), которые привел товарищ Н. С. Хрущев на встрече {148} руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 8 марта 1963 года.

«Если все, описанное мною, заслуживает внимания ЦК, — писал Шолохов, — пошлите в Вешенский район доподлинных коммунистов, у которых хватило бы смелости, невзирая на лица, разоблачать всех, по чьей вине смертельно подорвано колхозное хозяйство района, которые по-настоящему бы расследовали и открыли не только всех тех, кто применял к колхозникам омерзительные “методы” пыток, избиений и надругательств, но и тех, кто вдохновлял на это».

Откуда брались эти люди? В Гремячем Логе, в Крутых Луках!.. И куда они делись?..

«Как настоящий писатель-большевик, М. Шолохов не мирился с вопиющей несправедливостью, он восставал против творившихся в то время беззаконий, но Сталин остался глухим к этим шолоховским сигналам, как и к многочисленным подобным сигналам других мужественных коммунистов»[[14]](#footnote-15).

Эти слова Н. С. Хрущева объясняют, почему вторая книга «Поднятой целины» могла появиться лишь в наши годы, в эпоху XX – XXII Съездов Коммунистической партии. Они объясняют и то, почему Шолохову по-прежнему дорог суровый романтический пафос начала колхозного строительства, пафос тех дней, когда целину только еще поднимали и подняли, пробиваясь в «коммунистическое далеко» с кровью и потом. «С кровью и потом» — так вначале назывался роман Шолохова. И герои его — герои именно этого, переломного этапа.

В образах спектакля отзываются убедительные голоса жизни, вплоть до сегодняшних ее веяний. Сказанное не надо понимать буквально. Играют на сцене действительность «Поднятой целины». Но это в то же время многозначная действительность деревни, где все переворотилось и только еще укладывается. Таков опять же метафорический «надтекст» спектакля.

Прямой же текст воссоздан бережно и уважительно. Предложенную инсценировку постановщик Г. Товстоногов превратил в многоплановый сценарий спектакля. В нем предусмотрены не только необходимые действенные диалоги, но и внутренние монологи героев, звучащие «за кадром», и повествовательные куски от автора. Последние записаны в задумчиво-спокойном, значительном чтении И. Смоктуновского. Порой голоса переговариваются: голос незримого автора отвечает на сказанное героем «про себя», возникает своего рода внутренний диалог. Вот пример.

Давыдов — К. Лавров, в тельняшке под бушлатом внакидку, в кирзовых сапогах, растерянно остановился, умолк. Взгляд серых глаз из-под кепочки провожает убегающую насмешницу Лушку: с ней Давыдов только что обнимался на выгоне. Герой молчит, озирается, а его мысли звучат вслух «за кадром», как в кино:

— Я ее перевоспитаю!.. — слышится неуверенный голос Давыдова под хохот зрительного зала. — Вовлеку ее в общественную работу, упрошу или заставлю заняться самообразованием. Из нее будет толк, уж это факт!..

{149} Бедный, простодушный Давыдов, это тебе отвечает невозмутимый голос автора:

— Так, явно переоценивая свои и Лушкины возможности, самонадеянно думал Давыдов.

И авторский голос переходит к другим вопросам…

В сложной голосовой партитуре спектакля важное место отдано казачьей песне. Суровый мужской, или преимущественно мужской, хор звучит «за кадром», без оркестрового сопровождения. Это тоже авторский голос, голос авторов спектакля. Хор начинает трагедию, предваряет, оттеняет, заключает эпизоды действия — то сдержанно, вполсилы, то раскатисто и гневно.

Могут сказать, что эта музыкально-смысловая «нагрузка» утяжеляет спектакль, делает его временами оперно-монументальным. Между тем хор входит в композицию по законам не оперы, а кинематографа. Именно в кино звучит музыкальная фраза таким настораживающим предупреждением и, проведенная отрывистым пунктиром, стихает на полутакте. Именно в киномузыке бешено, как кровь в висках, колотится ритм действия, и вдруг оглушительная тишина предвещает событие.

Одной-двумя фразами, удаляясь «за кадр», проходят песни Лушки; Т. Доронина напевает их, дразня Давыдова — К. Лаврова, «про себя» и в то же время истово, спелым бабьим голосом. Поет она, как птица, лениво охотящаяся над волной: «Я — вольная птица, куда хочу, туда и лечу». Так оно и есть. И эта воля сама ложится в песню.

Музыка (автор ее — М. Табачников) тянет события и образы в народный эпос, позволяя уточнить жанр, природу данного спектакля, как эпическую, установить особую дистанцию между сценой и залом, между прошлым и настоящим.

На обобщенно-песенную природу спектакля указывают и декорации С. Манделя: соломенный портал и просвет в глубине вроде седловины, и закрывающий его иногда черный бархат, и волнистая пелена, из которой возникает новая картина.

Эпические мотивы действия позволяют театру открыто любоваться своими героями, то и дело окутывать их дымкой героических, а то и элегических воспоминаний. Вплоть до трагедийного финала, где гремяченский народ, безмолвуя, стоит по сторонам, а в центре, у двух могил, склонился ветхий, в белом пуху, согбенный дед Щукарь — Е. Лебедев и тихо поминает «Макарушку Нагульнова да Семушку Давыдова». По силе драматизма этот заключительный аккорд походит на финал сцены под Кромами у Мусоргского — «Лейтесь, лейтеся, слезы горькие…».

Ораториальный склад спектакля и в том, что открытых драматических схваток в нем немного. Только в исходной и завершающей точках конфликт проходит прямо по линии классовой борьбы. Основная же борьба, которую ведут в спектакле Давыдов, Нагульнов, Разметнов, — это борьба не «против», а «за». За нового человека. За совместный труд. За идеалы мировой революции.

Вспоминается опыт драматургии Великой Отечественной войны. В отличие от пьес о гражданской войне, где линия конфликта в основном совпадала с линией фронта, здесь другая демаркация. Не советские люди, с одной {150} стороны, и фашисты — с другой, а настоящие советские люди и не настоящие — вот суть конфликта и в «Нашествии» Леонова, и в «Русских людях» Симонова, и во «Фронте» Корнейчука, и в «Одной ночи» Горбатова, и в «Метелице» Пановой. Фашисты там не столько действующие лица, сколько объективная драматическая мотивировка и катализатор.

Половцев и Лятьевский существуют в спектакле примерно на таких же ролях, только театр внимательней к ним.

Из луженой глотки граммофона несутся запетые звуки «Белой акации». У двери на сошках ручной пулемет с диском. Между граммофоном и пулеметом, забравшись с ногами на кровать, два офицера режутся в карты, ссорятся, хватаются за оружие. Половцев — Г. Гай в экзальтации, не очень отвечающий внешности этого простоватого, заурядно облысевшего человека, целует шашку, с воплем тоскливой обреченности замахивается на Лятьевского — В. Стржельчика. А тот, одноглазый циник, подтрунивает над ним. Жестокая опустошенность. Поостыв, партнеры пьют из горлышка и вновь берутся за карты.

Встреча обоих с полковником Седым (М. Иванов) тоже выливается в стычку, усиливая страх и безнадежность. Отношение к ним Якова Лукича — опять же подавленный бунт, то и дело прорывающийся наружу. Чем больше исподличался Яков Лукич (Н. Корн), тем больше допытывается он логики, здравых гарантий у своих постояльцев. Рассчитывает, прикидывает, вздыхает про себя — и вот‑вот сорвется, потеряет голову от ужаса.

О сложном говорит сцена, где Лятьевский утешается наворованными цветами, которые он любит, и тут же идет убивать (и убьет) людей, которых ненавидит.

Не только битву за хлеб, но и битву за людей ведут герои, и эта вторая битва для искусства является первейшей. Люди — хлеб искусства. Целина поднята не только в буквальном смысле. Название книги и спектакля метафорично. Целина поднята в душах людей (и, если сойдет небогатая игра слов, поднята она на большую художественную высоту).

В эпохи переломные, когда крутой рывок истории дается напряжением всех сил народа, можно вообразить, будто движение — все, а цель — ничто, или, наоборот, что цель оправдывает средства. Спектакль дает сложные взаимосвязи личности и истории в один из таких переломных моментов, проникает в суть явлений.

Его современность — в ретроспективном взгляде на события и людей. Это не парадокс. Попытка взглянуть на ситуации «Поднятой целины» как на сегодняшние не может не обернуться фальшью, да и едва ли возможна практически.

В самом деле, кто прав в яростном, надсадном споре Лушки с Нагульновым и Давыдовым? Суровый аскетизм Нагульнова и прямолинейность Давыдова вполне понятны по условиям тогдашнего этапа борьбы. В этом сила героев, в этом и их исторически объяснимая ограниченность.

— Ну и черт с ней, если она такая психологическая! — беззлобно говорит Давыдов.

Да, ему не дано постичь «психологическую» Лушку. Не понять ему и Лушкиной обиды на то, что он боится бывать с ней открыто, на виду у всех. А {151} Лушке дела нет до его забот об авторитете, они только приводят ее в раж:

— Думала, что ты человек как человек, а ты вроде Макарки моего: у того одна мировая революция на уме, а у тебя — авторитет. Да с вами любая баба от тоски подохнет!

Ее уход в финале первого акта трагичен. Всплакнув над телом убитого Тимофея Рваного, она кланяется до земли бывшему своему мужу Макару Нагульнову: только что тот убил милого ей человека, а ее, Лушку, гонит из хутора, отпускает с миром на все четыре стороны. Эта сцена ночного прощания с Гремячим Логом взята из народной трагедии. Лушка у Дорониной, прямая, с горько поджатыми губами и в белом платке, как в клобуке, вырастает по масштабу личности чуть не до боярыни Морозовой или раскольницы Марфы из «Хованщины». Тема веселой Лушки выходит на поверку куда как невесела.

Необходимость выбора то и дело рождает конфликтную ситуацию. О многих горьких вещах Шолохов говорит устами своих героев так, словно люди не страдают, а шутят, не осуждают, а балагурят. В начале пятой главы романа Шолохов замечает совсем по-некрасовски, как Разметнов «горестно вздохнул, но улыбнулся весело», и в этих словах заключена, пусть частично, формула стиля. Еще раньше, в третьей главе, сказано, что Лушка усвоила у бывшего мужа «манеру отделываться шуткой от нежелательного разговора». У первых своих героев, у Нагульнова, у Разметнова и других, вплоть до Щукаря, писатель перенял их «манеру отделываться шуткой». В этом особый эффект естественности и простоты. На сцене серьезная подоплека шолоховского юмора проступает нагляднее. Может, потому, о чем писал Вахтангов: «Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли…».

Слова Вахтангова относятся ко многим образам этого спектакля, но вспомнились они благодаря Е. Лебедеву — Щукарю. Тут разлита безудержная стихия смеха, бесшабашного, дурашливого. А вместе с тем драматическая струна, пускай слабая, нетуго натянутая, то и дело дрожит в голосе веселого деда Щукаря.

Хохотом встречает зал первое появление Щукаря. В невообразимой одежке, латаной-перелатаной, с торчащими отовсюду веревочными хвостиками и подпоясками, он радостно приветствует Макарушку Нагульнова. Закашлявшись, бьет себя слабым кулачком в грудь, повязанную крест-накрест серым бабьим платком.

Е. Лебедев играет пластически виртуозно. В первой сцене у Нагульнова его Щукарь, взъерошенный, в никелевых очках, шевеля губами, листает толковый словарь, и ищет, нет ли картинок. На долгой паузе он приподымает толстый словарь над столом и держит одну крышку переплета так, что страницы небыстро перелистываются сами собой. Вид у Щукаря при этом отменно вдумчивый. Такие паузы, вызывающие приступы беззвучного смеха в зале, может позволить себе только большой мастер.

«Дорогие граждане и старухи!» — взывает он на собрании, откровенно веселясь и увеселяя других, дергаясь, как на пружинках. Но и в этом захлестнувшем его веселье смешливый дед проговаривается и о серьезном и о {152} горьком, как-то ненароком, наивными полувопросами забегая в даль времен.

Озорному тексту сопутствует задумчивый подтекст, и даже скоморошья история о козле Трофиме под конец обернется трагикомическим исходом: она словно аккомпанирует развитию собственной темы Щукаря. Вот почему, должно быть, не до улыбок в эпилоге: их как рукой снимает — Щукарь в финале венчает здание народной трагедии. Такова уж сила таланта Е. Лебедева: он властно ведет за собой зал и вдруг вырастает в героя трагического народного сказа.

Истины сталкиваются лбами, выдавая свой временный, преходящий, исторический характер и в сцене на полевом стане, где Давыдов — К. Лавров ведет трудный бой с колхозником Устином. В. Кузнецов превосходно играет горластого Устина — с понимающей улыбкой и одновременно с душевным пафосом. Этот характер утверждает себя, свою правду. Устин наседает, прет напролом, знать не хочет ничего, кроме своих резонов, голос звучит победительно и трубно. Ситуация такова, что с Давыдова разом спадает все напускное, и просыпается в нем бывалый слесарек Семка, лихой и находчивый балтийский матрос. Завернув кепку козырьком назад, он усаживается на траве у шалашика, вызывает Устина один на один в подкидного. Устин озадаченно и торопливо сдает карты. Эта партия куда напряженней, чем та, другая, в офицерском подполье: там выигрыш не значит ничего, тут от него зависит многое.

Драматургически победа дается Давыдову все-таки слишком уж легко. Колхозники вмиг перестраиваются и идут работать, когда он, впервые скупо улыбнувшись, припечатывает две шестерки — погонами — к плечам слинявшего Устина. Это еще один случай отделаться шуткой от нежелательного разговора — в споре-то Давыдов победителем так и не вышел. Актерски же победа во многом оправдана. В этой сцене К. Лавров передает чуть ли не всю историю характера своего героя, успевает сказать самое важное о нем, выделить его истинные, непоказные черты. Обидные Лушкины слова о том, что «кровя в вас заржавела, с вами любая баба от тоски подохнет», если и опровергнуты, так больше всего тут, в этой сцене.

Лушка глумилась над Давыдовым ничуть не меньше, чем только что Устин, так же пламенно утверждала свои истины. Когда ее с Давыдовым повстречал ночью колхозный сторож и Давыдов сокрушенно сказал: «Подозревает он нас, факт!» — что тут произошло с Лушкой! Быстро скинув с себя светлую в цветочках длинную юбку, скаля белые зубы, бешеная Лушка — Доронина метнула ее, скомкав, в изумленного Давыдова.

— Наденешь мою юбку, а я — твои штаны. Это будет по справедливости. Кто как себя ведет в этой жизненке, тому и носить то, что положено.

У Вари — Е. Немченко родниковая чистота в глазах и совсем детская еще угловатость движений — так, что бьется за спиной живая и тяжелая коса. У колодца с журавлем, на фоне мерцающих огоньками окошек Варя, сжимая в руке край белой косынки, объясняется в любви «тюфяку» Давыдову. К. Лавров играет его именно таким, простодушно задумывающимся, совсем по внешности не геройским, тем и привлекательным и ограниченным. Он глядит на Варю с ясноглазым недоумением и некоторой опаской — заботы {153} его не здесь. И это заставляет и милую Варю, совсем как Лушку, взорваться вдруг с отчаянной силой:

— А мне ты не нужен, нипочем не нужен такой каменюка холодный, незрячий, такой слепец прижмуренный!

Смех зрителей тут добрый, расположенный к героям, он делает Давыдова ближе и проще. А поиски простоты важны для исполнителя и режиссера.

Давыдов — *один* из героев народной трагедии; один, но не единственный.

Играет Давыдова актер Тонкого, аналитического плана, актер интеллектуального обаяния, но для «главного» героя он недостаточно широкоплеч, что ли. Когда друзья в одной из последних сцен говорят, будто плечи Давыдова выдюжат многое, это можно принять лишь в фигуральном смысле. В отношениях с Лушкой, Варей, Устином герой занимает оборонительную позицию, много нелестного выслушивает, но почти ничего толком не опровергает. Небезразлично и то, что за этого героя особенно часто говорит его «внутренний голос», записанный на пленку. В спектакле песенно-эпического склада Давыдов запсихологизирован. Герой К. Лаврова — пришелец издалека. Сын бледного балтийского неба, немногословный и не слишком искушенный в жизни, он все еще осваивается среди жарких степей, палящего солнца, сильных характеров (недаром Лушка в сердцах обзывает его кацапом).

Разметнова играет актер И. Краско. Это заправский статный казак, светловолосый, с пшеничными усами, в белой папахе, и только брезентовый портфель под мышкой как-то не вяжется с геройским обликом. Портфель только раз служит для настоящего дела: вечером у Давыдова, когда друзья собрались последний раз вместе, Разметнов достает оттуда бутылку водки, огурцы.

— Вот портфеля твоя хоть на что-нибудь и сгодилась, — хмуро улыбается Нагульнов.

Разметнову, одному из троих, суждено жить, и как дальше послужит ему его «портфеля» — этот вопрос вторгается в завтрашние будни председателя сельсовета.

Давыдов же и Нагульнов остаются целиком в начальном, романтическом периоде «великого перелома» и уходят с ним, раскрывшись там сполна.

Давыдов и Нагульнов, сражаясь заодно, уходят вместе. В то же время они как характеры контрастны. Противоположностью «закрытому» Давыдову — К. Лаврову, полной противоположностью выступает нараспашку открытый Нагульнов — П. Луспекаев. Лицо его бледнеет, ноздри раздуваются, когда он говорит о любимой своей мировой революции, о классовой борьбе, о битвах гражданской войны. Даже хуторские петухи перекликаются, по его понятиям, как на смотру буденновских дивизий, отчего и надо разбираться в их, петушиных голосах с политической точки зрения. Ради мировой революции Нагульнов изучает английский язык. За этим занятием и застают его впервые зрители. Он стоит за столом у керосиновой лампы, в гимнастерке с расстегнутым воротом, при ордене Красного Знамени на алом банте. Наука дается туго. То и дело надо окунать полотенце в ведро с водой, что стоит рядом, на табуретке, и прикладывать к горячему лбу. «Революшн…» — твердит он, опершись руками о стол, и прислушивается с серьезным почтением к смыслу произносимого. Вскидывает голову — и словно раздвигаются {154} перед ним стены тесной комнатки, и видится ему степной ковыль, добрый конь, слышится посвист пуль и звон шашек, а сам он летит «у конном строю» на врага, за мировую коммуну…

На редкость жизненно это единство возвышенного простодушия, беспощадного идеализма и мечтательного геройства в натуре Нагульнова — П. Луспекаева.

В финале первого акта, когда бегущий в ночи Тимофей Рваный попадает под мушку нагульновского нагана, П. Луспекаев кричит яростным голосом, полным боевого азарта:

— Повернись лицом к смерти, гад!

И когда Тимофей падает ничком в густую тень у плетня, молвит печально и тихо:

— Ну что, отгулялся, вражина?

Сразу вяло и тошно делается на душе. Держась за голову, он устало просит Разметнова отпустить Лушку с миром:

— Я ее все-таки люблю, подлюку…

Он стоит отвернувшись и говорит подошедшей Лушке буднично и отрывисто:

— Лукерья, я убил Тимофея. Хочешь проститься с ним? Там, — и, мотнув головой, показывает место у плетня.

Только раз сияет счастьем Нагульнов — П. Луспекаев. Происходит это в сцене открытого партийного собрания. Настоящий праздник на душе у партийного секретаря Нагульнова, у колхозного председателя Давыдова, у председателя сельсовета Разметнова. Хорошие люди вступают в ячейку. Вот они, живые результаты работы и первые победы.

Верность шолоховскому тексту, свойственная спектаклю, здесь заставляет театр искать особые приемы сценической подачи. В романе прямой диалог чередуется с авторским сокращенным рассказом о партсобрании. Соответственно и на сцене диалог героев вдруг «выключается» и в померкшем свете виднеются лишь их жесты; «включен» же голос от автора.

Не слышно, что именно рассказывает о себе Кондрат Майданников (его мягко играет на редкость органичный актер Б. Рыжухин), видно лишь его лицо, полное спокойного достоинства, рассудительные жесты. Потом вздымается строй рук, потому что за прием Кондрата голосуют всем хутором — и коммунисты и беспартийные. Видно (но не слышно) и то, как наяривают туш колхозные музыканты-любители — две балалайки и скрипочка…

Но потом звук включается вновь, свет на сцене прибывает, действие, перескочив описательный кусок романа, продолжает путь к развязке. Это уже похоже на телепередачу, и волнистая пелена, из которой высветляется, настраивается картина сценического действия, увеличивает сходство. Заодно театр лишний раз напоминает о дистанции времени, о своем историческом взгляде на происходящее. Прошлое подернуто дымкой, иногда чуть опоэтизировано — то с нахлынувшей грустью, то с сердечной улыбкой.

Их много, простых людей, поднятых целиной, в Гремячем Логе. Рядом с Кондратом Майданниковым — Б. Рыжухиным надо назвать и Агафона Дубцова — А. Абрамова, и кузнеца Ипполита Шалого — Г. Семенова. В сжатых пределах отпущенного им текста они показали сложные, самобытные {155} натуры. Многообразие правдивых народных характеров — богатство спектакля.

История, партия, народ — герои сценической эпопеи Г. Товстоногова. Оттого этот спектакль — одно из крупных произведений нашего театра. Он помогает видеть и думать исторически.

*«Театр», 1964, № 7*

Сразу после успешных московских гастролей БДТ присваивается звание академического, а в январе 1965 года, 23 числа, театр показывает «Трех сестер». Как современная интерпретация Чехова постановка Товстоногова не вызывает сомнений: режиссер проясняет то, что считалось у Чехова расплывчатым и неясным (К. Рудницкий); Товстоногов обновляет классику «без сенсаций» (М. Туровская, «ЛГ», 1965, 22 июня). Новизна, однако, скромная; это особенно заметно рядом с ошеломляющей новизной «Трех сестер» А. Эфроса. У Товстоногова спектакль классичный, элегантный, по-настоящему драматичный и многим обязанный воспоминаниями об одном из любимых спектаклей постановщика в Московском Художественном театре — «Три сестры» Вл. И. Немировича-Данченко. Ленинградские «Три сестры» идут в оформлении С. Юнович, которая «цитирует» деревья В. Дмитриева из мхатовского спектакля, с фурами, приближающими персонажей и особенно их лица, со световым занавесом, так эффектно послужившим «Поднятой целине» (переходы от картины к картине происходили на глазах зрителей и невидимо), а в «Трех сестрах» эта новинка создавала словно туманно-световой фон для крупного плана. Строгие пропорции товстоноговских «Трех сестер», «неутешительный Чехов» (М. Туровская), меланхоличный Чехов отозвались гармоничным, согласным со спектаклем критическим эхом.

## К. Рудницкий Возвращение Чехова

Воздействие Чехова на сценическую практику и теорию века давно уже никем не оспаривается. В Чехове ищут — и находят — истоки всех современных театральных идей и форм. Означает ли это, однако, что сама чеховская драматургия полностью и навсегда сохранила свою жизненность? Чеховское время отошло, с ним вместе отошли многие подробности быта и нюансы людской психологии, которые впервые были вовлечены Чеховым в движение драмы. Будничное, столь обязательное для Чехова, претерпело огромные изменения. Когда станет неузнаваема вся чеховская пестрая стихия вроде бы случайных разговоров, обыденных нелепостей, капризных настроений, создающая напряженное силовое поле его поэтических драм, тогда, быть может, и самые эти драмы, изменившие облик театра, давшие толчок развитию новых сценических форм, — тоже отступят в историю, перестанут волновать публику, окажутся достоянием литературоведов и театроведов? И возможно, эта пора отступления Чехова уже совсем близка?

Во всяком случае, в лучших чеховских спектаклях последних лет наблюдалось {156} характерное свойство: из ансамбля, столь необходимого Чехову, выступали на первый план одна-две фигуры, брали на себя все внимание, концентрировали драму в себе. Так было в «Дяде Ване», когда главную роль играл М. Романов. Так было в «Лешем» Театра имени Моссовета, когда Жоржа играл Р. Плятт. В иных случаях — в «Иванове» Малого театра — мы сталкивались с попытками дать чеховскому ансамблю и чеховскому быту иное, непривычное освещение и осмысление. И тоже на первом плане оказывались двое: Иванов — Б. Бабочкин, Сарра — К. Роек.

С точки зрения таких опасений опыт, предпринятый Г. Товстоноговым в Большом драматическом театре, приобретал значение огромной важности. Осуществляя постановку «Трех сестер», Товстоногов неизбежна шел на сопоставление его спектакля со знаменитым спектаклем Вл. И. Немировича-Данченко, пусть теперь уже померкшим и многое утратившим, но хорошо памятным во всем блеске его относительно недавней новизны. Со спектаклем, где чеховское торжествовало во всем — в ансамбле, в ощущении быта, в высокой и всеобъемлющей поэзии целого. Причем, затевая постановку «Трех сестер», Товстоногов вовсе не отмежевывался и не отнекивался от традиций Художественного театра. Напротив, он обнаружил полную готовность следовать этим традициям. Тем острее и тем опаснее выглядел задуманный эксперимент. Ибо от его исхода во многом зависел ответ на вопрос о сегодняшней жизненности чеховских пьес.

Об этом думалось перед началом спектакля. А пока думалось, занавес бесшумно и бесстрашно открылся.

Первое ощущение: сцена — огромна. В ее ясном и свободном пространстве, в ее спокойной серо-черно-белой гамме далеко друг от друга расположились три сестры. Слева, на диване, с книгой — Ольга. Почти в центре, у колонны, тонкая и просветленная, радостная Ирина. Справа у рояля, спиной к нам, в широкополосой шляпе сидит Маша. Пауза, глубокая, тихая пауза, в которой вдруг возникает на несколько секунд птичий щебет. Вдали видна березовая аллея. Весь дом, со всем его бытом, столами, стульями, креслами, букетами, чашками, часами, раскрыт перед нами. Только будто кто-то одним движением — как крышку — снял с него потолок вместе со стенами. И если мы в театре давно присвоили себе право заглядывать в чужие комнаты, то художница С. Юнович только несколько расширила наши привычные права, позволяя нам на всем протяжении спектакля смотреть и сквозь комнаты, убирая почти все стены, соединяя естественно и ненавязчиво быт Прозоровых с природой, среди которой они живут, с этими традиционными, почти символическими для «Трех сестер» березами, кажется, раз и навсегда заменившими означенную у Чехова еловую аллею. Березы здесь тонки и зыбки. Они тихо белеют в сером тумане и цвет их коры — белый, серый и черный — словно распределен сестрами на платье — Ирине белое, Ольге — серое, Маше — черное. Бьют часы. Ольга начинает свой первый монолог.

От этого многое зависит. Голос Зинаиды Шарко сейчас либо вовлечет нас в нервную и сложную жизнь пьесы, либо оставит в отчуждении от нее. Кажется, это понимают и актриса, и режиссер. Хрупкая, нежная, но и стойкая, с каким-то твердым, неломким строем души — Ольга с первых же слов {157} задумчиво обращается в зал и без всякой аффектации, спокойно, грустно, словно самой себе, а в то же самое время всем нам рассказывает, что отец умер ровно год назад, и о том, как его хоронили. Она не обращается ни к Маше, ни к Ирине. Ни Маша, ни Ирина не делают вид, будто внимательно слушают ее: Ирина смотрит куда-то ввысь, мечтательно и нежно, улыбаясь своим мечтам. А Маша — та вообще неизвестно куда смотрит, лица ее мы еще не видели. Да и зачем им вслушиваться в слова Ольги: разве они всего этого не знают? И Ольга, продолжая свой монолог, встает, выходит на середину сцены и печальным, чуть педантичным голосом учительницы, привычно строго расставляя интонацией знаки препинания, продолжает рассказ, уже явно делясь воспоминаниями со зрительным залом.

Как бы подчеркивая это обстоятельство и внутренне отделяясь от Ольги, Ирина, не меняя позы, не опуская глаз, устремленных куда-то ввысь, безмятежно роняет одну только фразу: «Зачем вспоминать?».

Но Ольга продолжает свое, и мы не то что догадываемся, а просто видим: сестры разобщены. Сестры — каждая сама по себе. Нет, это не три грани одного пленительного образа, не три вариации одной судьбы, не три оттенка одного цвета. Каждая отдельно. Мы скоро убедимся, что у каждой — своя тема, свой монолог, идущий сквозь весь спектакль, у каждой своя отдельная, интенсивная и сложная внутренняя жизнь, свой мир, свои надежды и своя гибель надежд. Пусть их голоса порой сливаются в общей мольбе — «в Москву, в Москву», пусть для каждой «лучше Москвы нет ничего на свете». Все равно: у каждой — своя мечта и для каждой — своя Москва.

Г. Товстоногов дает это почувствовать сразу же, хотя первый акт его спектакля на удивление радостен, прозрачен и беззаботен. Всюду цветы, множество белых цветов. Настроение отдохновенное, самочувствие у всех, даже у Соленого, непринужденное, позы естественны и свободны. Тут хорошо. Тут славно!

Только в голосе Ольги — настойчивая встревоженность, только в голосе Маши — скука, приправленная уютной и мягкой ленью.

Остальные светлы и в приятном расположении духа. Пустяки, мелочи, забавы этого дня — все согрето милой, воскресной, именинной теплотой. В такой атмосфере курьезное появление Чебутыкина с самоваром — целое событие. И приход Федотика и Родэ с цветами — еще цветы! — и с фотоаппаратом — событие. И вообще, все эти праздничные именинные мелочи — к ним привлечено столько внимания, они так скрашивают, так заполняют жизнь!

Не без умысла Г. Товстоногов каждый из этих эпизодов «разделывает» самым тщательным образом. Его занимает нелепая фигура сонного ординарца, который приволок самовар Чебутыкина и мается теперь посреди сцены с выражением вечного солдатского терпения на лице. Его увлекает суета быстро организуемых групп для фотографических снимков: кто держит бутылку шампанского, кто бокал, кто ухмыляется, кто старается выглядеть торжественно и браво. В этих маленьких радостях, крошечных происшествиях режиссер чувствует пульсацию жизни, смысл которой хочет постичь. Его партитура небывало подробна. В пьесе его интересует каждая мельчайшая мелочь, всякая деталь полна значения, меньше всего он хотел бы гасить {158} одни подробности и выпячивать другие. Нет, коль скоро это написано, это будет сыграно. Коль скоро слово сказано, оно будет понятно.

Жадность, с которой вчитывается, даже впивается Товстоногов в каждое слово Чехова, неожиданно придает течению спектакля характер эпический. Пресловутые чеховские будни интеллигентского бытия пронизывает жестокий ветер истории. В зауряднейших событиях жизни дома Прозоровых сталкиваются прошлое и будущее. Из переживаний обыденных, скромных, непритязательных людей извлекается новый, только сегодня до конца ясный смысл. Движение к этому смыслу, к его постижению и разгадке режиссером нигде и ничуть не облегчено. Товстоногов не изменяет характеру чеховского письма и, подобно Чехову, избегает наглядности торопливых образных обобщений, пуще огня боится впасть в тон проповеди, поучения, урока. Шаг за шагом он ведет нас в самую глубину завязавшейся драмы.

Постепенно атмосфера меняется. От акта к акту становится все труднее дышать. Жизнь гибнет, разрушается. Вспоминаются тютчевские стихи:

«Жизнь, как подстреленная птица,  
Подняться хочет и не может.  
Нет ни полета, ни размаха…»

А почему?

Нам говорят: все дело в том, что эти люди сами губят друг друга. Губят, желая спасти. Губят своим равнодушием, своей инертностью, душевной пассивностью.

Между тем в спектакле мы все время поражаемся огромной интенсивности их духовной жизни.

Среди них ищут виновных. Снова — уже не в первый раз — указывают на Чебутыкина и ставят ему в укор горькую, растерянную фразу: «Одним бароном больше, одним меньше, не все ли равно». И вот уже Чебутыкина называют «соучастником дуэли». Снова бедный старик оказался крутом виноват.

Но ни у Чехова, ни у Товстоногова Чебутыкин ни в чем не повинен. Эта драма, как и всякая чеховская драма, не возникает из противоборства злой воли и воли к добру; среди людей, выведенных Чеховым на сцену, есть люди дурные (хотя бы втируша Наташа), но нет виновников общей беды. Драма складывается иначе, у нее другие причины.

Они ощутимы, кстати, с первых же тактов режиссерской партитуры Товстоногова. В ней есть нечто никогда ранее никем, кажется, не замеченное, а здесь вдруг выступившее сразу так остро и так внятно. Никогда до сих пор мы не успевали задуматься о том, что отец Прозоров умер *ровно год назад*. Что тогда, год назад, был сильный дождь и снег. А теперь вот ясно, и светло, и тепло, и год этот — он прошел.

Даже в знаменитом спектакле Художественного театра люди переходили из акта в акт, почти не меняясь внешне и оставаясь самими собой. Драма нарастала, боль усиливалась, но огромная, изнуряющая длительность этой боли, протяженность страдания и временная протяженность драмы почти не были заметны.

В спектакль Товстоногова, начинающийся боем часов, сразу входит тема движущегося времени. Время идет сквозь этот спектакль с поразительной, {159} почти физической ощутимостью. Ход времени, неостановимый, вроде бы безвредный, ломает судьбы, обрывает мечты, подавляет надежды. Время работает с чудовищной, страшной последовательностью беспощадного механизма, размалывающего жизни и сокрушающего верования. Перемены, которые приносит каждое новое действие, губительны для всех, кроме разве Наташи, у которой свои счеты со временем, у которой тайный союз с его ходом, которой время приносит детей, освобождает комнаты, открывает все новые возможности и новые перспективы. Для остальных — нет врага хуже и злее, чем время.

Между тем только на время они и надеются. Только и слышишь: через двадцать пять — тридцать лет работать будет каждый, через двести — триста лет жизнь будет прекрасна, впереди длинный, длинный ряд дней, полных любви.

Но вот они идут, эти дни. Вот они скапливаются у нас на глазах в целые годы. И каждое действие спектакля, будто оползень, с грохотом убивает надежды. Дистанция между желанным и возможным, между чаемым и реальным все увеличивается. Хотя надежды становятся скромнее. Желания — все более зыбки и уступчивы. Чаяния — компромиссны.

И тем не менее каждый год из намеченных двадцати пяти — тридцати (или двухсот, или трехсот, какая разница) ухудшает дело. Дело плохо! Оброненная еще в первом акте фраза Ирины о жизни, которая не была еще прекрасной, а заглушала людей, как сорная трава, — эта фраза становится вещей. Она подтверждается.

Во втором акте мы чувствуем еще весь пленительный аромат той жизни, которая должна быть разрушена. Прелесть этих тихих долгих вечеров, этой милой и беспечной, в сущности, болтовни, этого непременного русского чая… Что чая! Этих чаепитий, беспорядочных, но по-русски уютных, по-русски прекрасных!

Этих вечерних забав, милых несуразностей, неожиданного романса, вдруг всех объединившего, зазвучавшего так чисто и согласно и вдруг разладившегося. Ряженых, которых ждали, которым отказали и которые все же на короткое мгновение весело и загадочно замелькали, запестрели в темноте. Где-то звенят заветные «колокольчики-бубенчики», где-то скрипят полозья саней по снегу, где-то целуются в морозной ночи… Мы чувствуем всю тайную — и гибнущую — гармонию этой жизни вразброд.

Ибо если каждый сам по себе, если никто другого толком не слушает, если никто друг друга до конца не понимает, если эти чеховские люди могут где-то вполне всерьез рассматриваться как предвестники той мучительной неконтактности (или еще говорят — «некоммуникабельности»), которой занимается нынешнее искусство, то есть, однако, и нечто прочно объединяющее и связывающее их между собой. Эта связь неустановима с помощью наивного и поверхностного, в сущности, понятия «подтекста». Она осуществляется глубже, она — неизмеримо важнее, она в конечном счете — при любом движении биографии, при любой конкретности характеристики — все решает.

Их объединяет поэтическое отношение к жизни. Постепенный крах такого отношения к жизни, такого высокого настроя души, такого существования — {160} каждым по-своему осмысленного, — как раз и исследуется Чеховым. Перед нами драма гибнущей красоты.

Как весело и молодо, как красиво, мягкой походкой вышел на сцену Андрей Прозоров, любимец сестер, в первом акте. О. Басилашвили принес с собой и почти юношескую самоуверенность, и тоже юношескую стыдливость, скромный юмор, доброту, застенчивый и смелый взгляд в будущее. В его светлой бархатной с куртке, в его пластике, забавно сочетающей мальчишескую резвость и мягкость с такой словно бы предугадываемой, ожидаемой и подготавливаемой профессорской округлостью жестов, его голосе, добром и приветливом, — во всем чувствовался человек пусть еще зеленый, но одушевляемый высоким призванием, понимающий благородное предназначение собственной жизни. Во втором акте в облике его уже видна некая встрепанность и одомашненность. Проза и грязь подступают к нему, проникают в него, он обороняется, нерешительно и все же пылко. «Мне быть членом земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор Московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!» Он говорит одно, а жизнь гнет другое, и в третьем акте он вынужден уже подчиниться ее неизбежному ходу и даже свое очевидное унижение выдавать за свое призвание: «Я член земской управы и горжусь этим, если желаете знать». Тут он в халате, вся его молодость съедена жизнью, он обрюзг, отяжелел, взвинченно, почти в крик, оправдывается. Перед сестрами? Да, по пьесе. Но Товстоногов так строит мизансцену, что Андрей остается один, его попытка самооправдания — монолог, в его речи — итог целой несостоявшейся биографии. И все же в ней еще жив человек, ибо в человеке этом жива стыдливая тень былых добрых намерений, былой красоты. Эта судьба, с такой жестокой тщательностью прослеженная, закончится в четвертом акте, когда Андрей Прозоров станет чем-то — походкой, манерой сутулиться — похож на старого слугу Ферапонта, когда он, совсем уже страховидный, небритый, с тупой инерцией будет толкать перед собой коляску с очередной Софочкой…

Только напрасно нас пытаются уверить, что Наташа тут ни при чем, что «жена есть жена», только и всего. Что, другими словами, с любой женой Андрей Прозоров в силу своей душевной пассивности обречен был так низко пасть, так потерять себя. Не будем гадать о других женах, взглянем на эту: ведь Товстоногов следит за ней злобно и пристально, ведь никогда доныне, ни в одном спектакле (уж на что резко и решительно играла А. Георгиевская!), никогда Наташа не занимала столько сценического времени, места, внимания, никогда не обличалась так пристрастно, так последовательно.

Весь прозаизм жизни, четко и жестко противопоставленный поэтическому душевному строю трех сестер и окружающих их людей, вся наступательная сила времени, вся его унижающая и унизительная энергия — сконденсированы в Наташе, какой сыграла ее Л. Макарова.

Остальные судьбы развиваются — и разрушаются — в спектакле медлительно и постепенно. Наташа взлетает вверх ракетой, набирая сразу фантастическую скорость, каждый ее эпизод кажется предельным, исчерпывающим до дна тему прозы мещанского бытия, мещанской агрессивности, злобного мещанского своекорыстия, хамства. Но каждый следующий эпизод {161} показывает, что раньше-то — что! Раньше были только цветочки. Развитие, пугающее своей неостановимостью, своим все ускоряющимся и все увеличивающимся натиском, продолжается до тех пор, пока Наташа из эпоса недавней истории не переступает в сегодняшнюю жизнь, пока она не оказывается как две капли воды похожа на мещанок нынешнего века, пока мы не узнаем в ней — с гадливостью, с отвращением — нашей вчерашней и сегодняшней, нашей вечной противницы. Хамка — куда от нее денешься!..

Товстоногов в своей болезненной и тревожной ненависти к Наташе не прочь даже, кажется, придать ее фигуре некий смутно уловимый символический смысл. Бесшумная, быстрая, как розовая бабочка, мечется она по комнатам, то зажигая свечи, то задувая свечи, вся в рюшках и воланах, в оборочках и буфиках. Сталкивая ее с остальными персонажами пьесы, режиссер смело вызывает скрежещущий, режущий слух диссонанс. Пересекаются две несовместимые реальности. Сдвигаются, надвигаются друг на друга два образа существования, непримиримо враждебные, рядом невозможные. Диссонанс выражен прямо и музыкально: голос Наташи звучит в другом регистре, это не голос даже, а какое-то мучительное мелодическое сверло. Мурлыкая, баюкая, ласково заискивая, нежно уговаривая, она все равно, кажется, визжит и скрежещет. Что делать? Быть с ней рядом немыслимо, а избавления от нее нет.

Сто раз говорено, что все бессильны перед Наташей, она наступает, а все — отступают. Это маленькое воинственное животное шаг за шагом вытесняет сестер из их дома, из их жизни. Но вовсе не потому, что она трезва и корыстна, а сестры, Тузенбах, Вершинин и все прочие душевно инертны, пассивны, слабы, равнодушны. Если бы так… Вся беда — не в ее пороках и не в их слабостях.

Вся беда — в их достоинствах.

Драма состоит в том, что горе несут с собой самые лучшие человеческие свойства, которыми наделены чеховские люди: благородство, деликатность, душевная чистота, душевная красота.

Взгляните на них: конечно, легко заметить, что «философствуют» они как-то привычно, что они заболтали свои идеалы, что они слишком легко перескакивают с «высоких материй» на будничные, домашние дела, что сотни мелочей отвлекают их от их собственных любимых тем и немного расплывчатых убеждений. Все это так. Однако послушайте их внимательно. Никто не говорит о себе. Никто не хочет счастья только для себя. Никто — даже Соленый — не занят всерьез перспективами собственной жизни, своим будущим, своим успехом, устройством собственного бытия. Весь ужас состоит в том, что им действительно, в самом деле свойствен возвышенный образ мысли и что мечтают они о благородном труде для всех, о жизни прекрасной *для всех*, что эти разрозненные люди, живущие вразброд, рядом, но не вместе, не умеющие толком слушать друг друга, неизбежно сходятся в общем и главном для каждого понимания красоты жизни и смысла будущего, в общем тяготении к красоте, пусть трагикомически извращенном, но все же главном даже для Соленого, — в общем ощущении главных, духовных ценностей бытия.

Перед нами люди, не способные изменить ход времени, переиначить {162} жизнь, повернуть историю. Они чувствуют, как надо бы жить. Но чувствуют и другое: что ни волевым усилием, ни целеустремленностью достичь желаемого не смогут. Вот почему все они, кроме Наташи, реально живут любовью, мечтой о любви, ожиданием любви или, на худой конец, как Чебутыкин, воспоминанием о любви. Ибо любовь еще относительно реальна, более или менее возможна.

Драма гибнущей красоты вполне конкретно выступает перед нами как драма любви. Либо любовь так и не пришла. Либо она обманула. Либо она вспыхнула и погибла. Во всех вариантах она не принесла счастья. Но во всех без исключения случаях она открыла нам до самого дна, до конца поэзию и одухотворенность каждого, кого коснулась. В первом акте поддразниваемый Соленым («Цып‑цып‑цып…») Тузенбах подходит к Ирине, и тотчас Товстоногов плавным движением фурки выносит эту пару вперед, на авансцену, словно предлагая нам дуэт крупным планом. Тузенбах — С. Юрский смотрит на Ирину — Э. Попову сияющими и невидящими глазами. То есть он видит, но не ее, Ирину, а некое творение собственной мечты. Какого-то ангела.

Во взгляде Тузенбаха восторженность почти религиозная. Он вообще неожиданно благостен у С. Юрского, и военная форма ему совсем не к лицу, мечтательность его воспалена, беспокойна. Все мечтают, все чего-то ждут, но он мечтает слишком страстно, настолько, что теряет ощущение реальности, перестает ориентироваться в действительном мире. Духовную бедность и напыщенность Соленого принимает за некий странный излом красивой души, уверяет, что Соленый «умен и ласков», не замечает, что кирпичный завод — это просто и только кирпичный завод: глушь, мерзость — и всерьез думает, что там, в этой глуши, мечты его оживут, начнется новая жизнь. Не замечает даже, что Ирина не любит его.

В третьем акте, когда кругом кутерьма, вызванная пожаром, когда нервы у всех напряжены до предела, один только Тузенбах в этой своей странной отрешенности вовсе не затронут тревогой. В красивом штатском костюме, похорошевший, нежно мечтательный, он проходит сквозь ералаш сбившихся с места вещей и возбужденных людей, садится на диван в элегически размягченной позе и… засыпает. Барон спит! Он словно бы выключен из переполошившегося бытия. Он вообще живет мимо жизни…

Вот и сейчас чем рассеяннее слушает его Ирина, чем настоятельнее просит «не говорите мне о любви», тем жарче Тузенбах с одержимостью верующего говорит о любви.

Мечта здесь доведена до степени исчезновения реальности. Вот почему Тузенбах, в отличие от других, не только говорит, но и действует согласно велениям своей мечты. Остальные хоть знают, что надо, необходимо соблюдать дистанцию между словами и делами, между «философией» и поступками. Этот как говорит, так и делает. Выходит в отставку. Собирается на свой треклятый кирпичный завод. Готов жениться на Ирине и увезти ее с собой. Стреляется с Соленым, наконец.

Все эти действия осуществляются в полном разрыве с обстоятельствами, возможностями, фактами. Но зато вполне сообразно с мечтаниями и представлениями Тузенбаха. Не удивительно, что именно ему суждено погибнуть. Он обречен.

{163} С внезапной силой эта обреченность прорывается в финале, когда Ирина так просто, громко и внятно говорит ему: «Любви нет, что делать!» В сущности, это первая фраза, которую Тузенбах — Юрский по-настоящему услышал и расслышал. Первое известие из внешнего мира, которое проникло в мир его грез. Даже когда он только что говорил Ирине: «Ты меня не любишь», верил, что любит, полюбит, не может не полюбить. Неотразимая красота собственных мечтаний казалась твердой гарантией любви, а все мечты и все надежды сходились в любви к Ирине. Тут было некое нерасторжимое единство мечты и любви, вне этого единства сама жизнь была бы невозможна.

Теперь он понял, что невозможна. Все разом оборвалось. Теперь он услышал и теперь он погиб. Предстоящий выстрел Соленого — пустая формальность, жизнь Тузенбаха кончилась только что, у нас на глазах, сразу.

Другой мечтатель, Вершинин, живет проще и будничнее. В мечтах и в «философии» вовсе не издерживается его жизнь, он и не пытается даже реализовать свои мечты. Он только спасается ими от прозы существования. Е. Копелян лишает Вершинина импозантности и учительского тона, который слышен был у Вершинина в Художественном театре. Тот Вершинин входил к Прозоровым как провозвестник будущего. Этот входит как к себе домой. Ему у Прозоровых — и, видно, только у Прозоровых — тепло, хорошо, уютно. Здесь его понимают, здесь его сразу же принимают радостно и восторженно, как своего. Вот он впервые вошел, и как все оживились! Как зазвенели, запели, задрожали голоса трех сестер!.. Слезы вдруг сдавили горло Ольге, едва Вершинин заговорил о Москве.

Встрепенулась Маша, загляделась на него, быстрыми, большими, смелыми шагами прошла от рояля к дивану, от дивана снова через всю сцену — к роялю, сняла шляпу и сказала, будто все вдруг преобразилось вокруг нее: «Я остаюсь завтракать».

Так он появился, этот невысокий, плотный, статный человек с теплыми глазами и мягкой улыбкой, вошел, заговорил, а через несколько минут и уже до самого конца драмы просто представить себе немыслимо, что он покинет дом Прозоровых. В нем — часть души этого дома, в нем — вся его сила и все его слабости. Е. Копелян тонко, изящно и мягко подает по-чеховски разоблачительные, нежно-иронические постоянные вершининские «приглашения к мечтам» или предупреждения об очередном приливе философских рассуждений. В них весь Вершинин. «Давайте, — говорит он, улыбаясь и предвкушая удовольствие, — давайте помечтаем… Например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести — триста». Или вдруг смущается: «Простите, я опять зафилософствовался». Но остановиться не может, слишком сладко ему философствовать…

Такое настроение у него часто. Потому что жизнь его изуродована непоправимо и вообще вся жизнь вокруг изуродована. А Вершинин знает, как она могла бы быть хороша, и думать об этом — одно спасение для него. Любовь к Маше, внезапная, глубокая, полнозвучная, любовь, осчастливившая этого человека, силой обстоятельств замкнута в рамки адюльтера и не может стать содержанием целой жизни. Хотя ясно же, что Вершинин и Маша рождены друг для друга, хотя ясно, что эти двое могли бы быть счастливы {164} всегда. Сознание краткости отпущенного им срока лишь обостряет чувство, усугубляет его красоту. Вот они вместе во втором акте сели на диван, протянули руки к огню, теплые красные отблески уютно забегали в темноте, осветили красное платье Маши, доброе, растроганное лицо Вершинина… Снова медленно придвинулась к нам фурка, и мы увидели смеющиеся глаза Маши, ее плавные, сильные движения, услышали ее смех, солнечный и смутный. Маше слишком хорошо. Она спрятала руки в муфту, смотрит в огонь, ее прекрасное лицо сияет. И Вершинин рядом с нею восторжен и молод. «Великолепная, чудная женщина. Великолепная, чудная!»

Как ему повезло! И как ей повезло! Какая полнота жизни в этих коротких мгновениях, в этой близости, которой вовсе и не нужно слов, в этих беглых бликах огня и тепла!.. Что там будет через двести — триста лет — какая разница! Они двое прекрасны сейчас, сию секунду. Но только секунду. Вот уже входят Ирина и Тузенбах, фурка ползет обратно, в быт, в повседневность, где у Вершинина полусумасшедшая жена и две девочки. Маша все еще тихо смеется сама с собой, заново переживая свою радость, а Вершинин… Что ж Вершинин? Он опять философствует, он беседует с Тузенбахом, он убежденно и вкусно говорит барону о том, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас.

Только мы ему не поверили. Только что мы видели счастье.

Не поверит ему и Маша. Счастье захлестнуло ее, увлекло, понесло, и до самого конца спектакля она пронесет сиянье этой минуты, ее тепло и ее блеск, ее красоту.

Способность жить настоящим, испытывать радость, быть счастливой — вот что избрала Т. Доронина главной темой для Маши и вот что отличает ее от сестер. Фраза Ольги: «Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье, это ты. Извини, пожалуйста» — в переводе Дорониной означает, что Маша — самая смелая и свободная, самая сильная и простая.

В ней нет ни грана «демонического», вообще нет злобы на жизнь, напротив, она по-детски открыта для жизни, для всех ее радостей, и только скука, только апатия, только безлюдье страшны для нее. Чеховское жизнелюбие сильнее всего проступило в этой пленительной, полной женского обаяния и увлекательной дерзости фигуре спектакля.

Потому-то Машу в финале, драматичном для всех, поджидает бурная трагедия. Каждому — по его возможностям, каждому — по его душевной силе. Неувядающая, полная жизни и свободы, она острее всех, мучительнее всех и страшнее всех перенесет — и вынесет! — свою беду.

Напротив, Ирина, в которой привыкли (по подсказке Чебутыкина) видеть «белую птицу» радостной и несокрушимой надежды, в спектакле Товстоногова быстро и горестно увядает. Э. Попова прочерчивает точную и решительную линию движения от девической мечтательности к горькой и скромной трезвости. Самая молодая, она стареет и дурнеет быстрее всех, она больше других подвластна времени, ибо путь ее самый прямой: сверху вниз. Г. Товстоногов и актриса достаточно твердо возражают критикам (от Н. Эфроса до А. Роскина), упрекавшим Чехова в «некоторой расплывчатости», «неопределенности» образа младшей сестры. Ирина этого спектакля определенна донельзя. В ней — самая четкая, исчерпывающе ясная вариация {165} темы гибнущей красоты. В ней погибает красота юности, поэзия юности. В ней умирают мечты. Тема Э. Поповой вступает в настойчивое и последовательное противоречие с темой С. Юрского — Тузенбаха, с его возбужденной мечтательностью. Ее судьба шаг за шагом опровергает его иллюзии. Вдохновенный труд, о котором он говорит, приносит Ирине тягость и изнурение постылой работы. Любовь, о которой он мечтает, в конечном счете сводится для Ирины к вынужденному компромиссу, к Тузенбаху, которого она не в состоянии полюбить. Страдая до изнеможения, она мукой всей своей загубленной молодости завоевывает себе только одно последнее право и последнее убежище: возможность видеть жизнь такой, какая есть, без иллюзий, называть вещи своими именами. Начинает спектакль восторженно и кончает без всякой надежды.

Надежда — стойкая и гордая — олицетворена Ольгой, которую играет З. Шарко. Эта хрупкая, тоненькая, прямая, деликатная девушка, чей голос так ломок, чья душа так ранима, так отзывчива и так чиста, чьи нервы так напряжены, незаметно, исподволь осуществляет в спектакле важнейшую функцию собирания воедино всех нравственных сил. Она — благодарная душа прозоровского дома, стойкий маленький капитан гибнущего корабля. В ней изумительный, интимный, скромный героизм. Страдая за всех, она забывает страдать за себя, пугливо шарахаясь от всего неопрятного, грубого, пошлого, она одна все же находит в себе волю помогать другим, соединять разрозненные души, советовать и — отступать. Да, она умеет отступать достойно и красиво, не роняя своей чести, не поступаясь своими представлениями о том, как должен жить человек. Конечно, ей не все по силам, голос З. Шарко страдальчески-надрывен, когда Наташа гонит из дому старую няньку Анфису. «Я не переношу этого, — говорит Ольга, нервно шагая по комнате. — Подобное отношение угнетает меня. Я заболеваю… Я просто падаю духом!» И действительно падает духом. Игра Шарко не опирается на прочный фундамент общей мажорности тона, настоятельной и неутомимой просветленности, обязательного оптимизма. Нет, ее Ольга и переживает, и страдает, и плачет, но бьется из последних сил. В конечном счете такая женщина способна превозмочь все. Каждый удар судьбы поражает ее до глубины души, всякая грубость причиняет ей непереносимую физическую боль. Тем не менее она твердо и настойчиво идет своей дорогой, живет так, как они, сестры, воспитаны — «быть может, странно», и остальные идут за ней, жмутся к ней. Она всем нужна: и увядающей Ирине, и неувядающей Маше, старухе Анфисе, Тузенбаху и Вершинину. Ибо в ее стойкости, в ее совсем немногословной, но зато безусловной и бескомпромиссной вере в необходимость красоты человеческих отношений — единственная доподлинная реальность всех этих философских разговоров, мечтаний о будущем и воспоминаний о прошлом.

Прошлым живет Чебутыкин, и как оно, это прошлое, мучит его и корежит!.. В мизансценическом рисунке Чебутыкину задана боль трагических мечтаний, которую не вполне удается выразить Н. Трофимову. Фигура эта, к сожалению, сдвигается во второй план. В ней видится горечь одинокой и неприютной старости, видится мучительная верность давней любви — верность красоте, однажды осенившей долгую жизнь, но не проступает {166} другое, не видна, очевидная Чехову, страшная сила ушедшей и невозвратимой красоты, а ведь именно она-то и выводит Чебутыкина из равновесия, она-то и вышибает полкового доктора из круга банального бытия. Об этом, вероятно, думал Товстоногов, когда заставил пьяного Чебутыкина с остервенением стирать собственное отражение в зеркале. Пьяный, он пытается уничтожить собственную банальность. Трезвый, вычитывает из газет какие-то извещения о чуме в Цицикаре и спорит с Соленым о черемше и чехартме… Впрочем, и трезвый, он знает, что глупо жить, как люди живут, и советует Андрею: «Надень шапку, возьми в руки палку и уходи… уходи и иди, иди без оглядки». Рядом с Андреем, утопающим в трясине банальности, Чебутыкин чувствует себя счастливцем.

Банальность непереносима для них. Фиглярство Соленого может сперва показаться банальностью наизнанку. Но это не так, и К. Лавров не только не высмеивает своего Соленого, а даже не дает зрителям ни одного повода посмеяться над ним. Глубочайшая серьезность, собранность, подтянутость, отличная офицерская выправка, гордая поза отчужденности… Что с ним? Почему он оригинальничает, выламывается? Отчего так страдает?

Чтобы ответить на этот вопрос, Товстоногов снова выдвигает вперед фурку (режиссер пользуется этим приемом очень экономно, на протяжении всего спектакля фурки выезжают только шесть раз). У авансцены, возле рояля, два офицера — Соленый и Тузенбах. Тузенбах — Юрский внимателен, ласков, он говорит: «Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку», ласково кладет руку на плечо Соленого. Тот оглядывается, смотрит на барона с напряженным вниманием, с явным усилием доверяется ему: «Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова. Я даже немного похож на Лермонтова…». Теперь мы понимаем муку Соленого: он снедаем жаждой духовной близости.

Он страдает — это ясно видно в спектакле — оттого, что ему бесконечно нравится моральный климат прозоровского дома, оттого, что ему завидно мила необычная и непривычная красота интеллигентской, чистой и благородной жизни, оттого, что проникнуть в эту жизнь, войти в нее как равный, стать в ней своим он не может. Что так легко, без всякого усилия далось Вершинину, никак не дается ему. Формально его принимают, он вхож в этот дом, но прозоровские души закрыты перед ним. Горестно-неумный, он так никогда и не поймет, почему же это «барону можно, а мне нельзя». Он напрягает все свои силы, чтобы дотянуться до остальных, при этом пыжится, глупо и напряженно острит, нарывается на неприятности, задирает барона и с аффектацией говорит о своей любви, хотя вряд ли влюблен, возбуждает в себе ревность, хотя вряд ли ревнует…

К. Лавров впервые — и поразительно метко — обнаружил в поступках Соленого логику, диктуемую ситуацией отверженности. Разрушителем, дуэлянтом, убийцей Тузенбаха этот мрачный офицер, действительно похожий на Лермонтова, стал только потому, что его не поняли и не пригрели. С ним не поделились духовным богатством, без которого, оказывается, и Соленому жить невмоготу.

В ситуации отверженности — по пьесе еще более заметной — находится и Кулыгин. Если Соленому отказано в близости потому, что он душевно беден, {167} скуден, нищ, то Кулыгин отвергнут за самодовольство. Его терпят, поскольку он Машин муж. Над ним посмеиваются. Всерьез его не принимают. Всегда казалось, что и Чехов написал этого человека зло, с отвращением даже. Еще один «человек в футляре». Он сам как бы готов подтвердить такую характеристику и говорит с чужих слов: «Главное во всякой жизни это ее форма. Что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое… Маша меня любит. Моя жена меня любит».

В. Стржельчик, который играет Кулыгина, видно, сразу заметил трещину в этой словесной броне и вторгся в нее. Да, Маша его жена, но Маша его не любит! Содержание форме не соответствует, содержание форму сбрасывает — Маша беззастенчиво, откровенно, смело любит другого. Что же будет с Кулыгиным? — как бы спрашивает актер. Что будет с этим холеным, важным, благополучным человеком? По пьесе можно бы решить и так, что Кулыгин ничего не заметит, ничего не увидит и постарается любой ценой сохранить «форму» — внешнюю видимость обычных отношений довольного мужа и любящей жены. Но Стржельчик такой удобной для Кулыгина версии не принимает. Его Кулыгин не просто догадывается, что у Маши роман с Вершининым, он знает об этом. Весь регламентированный, насквозь упорядоченный, полностью организованный человек, он застигнут врасплох, раздавлен, принижен этой бедой. Какая уж тут форма… Вот он сидит посреди опустевшей сцены, руки висят как плети, глаза странно и слепо смотрят прямо в зрительный зал. Мера его страдания безгранична. И страдание облагораживает его. Когда Маша с возмущением заговорила про Андрея, про его долги и проигрыши, про заложенный дом, который «принадлежит не ему одному, а нам четверым», как сильно и с какой внезапной легкостью возразил Кулыгин: «Мы с тобой не бедны. Я работаю, хожу в гимназию, потом уроки даю…». В этот момент он словно бы породнился вдруг со счастливым Федотиком (М. Волков), который влетел, ликуя, и заплакал: «Погорел, погорел! Весь, дочиста!» Выяснилось, что и Кулыгин организован не по принципу корысти и расчета, не на протопоповский манер.

Артист выводит на сцену достойного носителя формы, даже служителя формы, а уводит со сцены человека, познавшего глубочайшее страдание любви. Своим последним, порывистым движением, когда Кулыгин опрометью кидается за шляпой и тальмой, испуганный, беззаветный слуга, не знающий, как утешить Машу, в голос рыдающую по Вершинину, В. Стржельчик окончательно опровергает все наши прежние представления о человеке, которого, казалось, мы так хорошо знали.

Впрочем, мы ведь их всех знали, все они были нам близки, знакомы, а сколько нового открылось нам в широком и бурном, горестном и неудержимом движении этого спектакля. В спокойной ясности и глубинном, подлинно чеховском, объективном и поэтическом реализме его строгого стиля, в его напряженной гармонии.

Финал открывает взору еще небывалые на сцене туманные и тревожные дали. Россия со своими березовыми рощами, лесами и перелесками, кажется, обступила конец этой драмы. Там, вдали, на краю рощи, появляются и останавливаются офицеры — готовится дуэль, они ждут. Там, вдали, по тропинке, не помня себя, вся в черном, как приговоренная, медленно ходит и уходит {168} куда-то Маша. Туда, в эту красивую и страшную даль, ушел Тузенбах, он не вернется, мы знаем.

Все же даже гибель его перекрывается могучей волной трагизма, которую вызывает прощание Маши с Вершининым. Она припадает к нему тихо, будто навсегда, кажется, их невозможно разлучить, ее немыслимо от него оторвать. Когда он ушел, Маша, сказано у Чехова, «сильно рыдает». Доронина кричит истошным бабьим криком, вдруг стихает, снова кричит… Кажется, сходит с ума. Потом смеется глупой маске, которую напялил Кулыгин, и снова бьется в тихой, неудержимой муке.

За сценой музыка все громче, все настойчивее, неумолимо и беспощадно играет бравурный походный марш. Жизнь идет, в ней ничто не кончается. В последний раз фурка выдвигает на авансцену всех трех сестер. Но и в этот момент они — каждая в себе, перед каждой свое горе, и в каждой своя красота.

На последние слова Ольги: «Зачем мы живем, зачем мы страдаем… Если бы знать, если бы знать!» — должны, вероятно, ответить мы, люди, живущие через шестьдесят — семьдесят лет после них.

Быть может, у нас найдется ответ, и мы увидим смысл в их страданиях. Ибо только что мы ощутили свою родственную связь с ними. Они жили в то время, когда человеческое достоинство неизбежно оборачивалось для человека бедой и мукой, когда красота души была неприменима к жизни, и жизнь больно сжимала всякую красивую душу. Они были лишены объединяющего идеала, общей цели, но тем не менее сохранили и пронесли сквозь все свои драмы поэтическое влечение к лучшей жизни, веру в будущее, духовную красоту, без которой немыслимо счастье. Эту красоту они нам сегодня вручают как высшую ценность любой человеческой жизни.

*«Театр», 1965, № 5*

## Т. Шах-Азизова «Три сестры»

Положение режиссера Товстоногова и всех участников спектакля было сложно и ответственно. «Три сестры», поставленные четверть века назад во МХАТе В. И. Немировичем-Данченко, стали не просто советской классикой, а как бы эталоном чеховского спектакля, открытия которого обойти невозможно.

Как во МХАТе, героям здесь противостоят не отдельные, даже такие вредоносные, как Наташа, мещане, а вся «проклятая, невыносимая» жизнь, нелепая и бесчеловечная в каждой мелочи. Л. Макарова играет Наташу сочно и безжалостно, это назойливая, громкая, торжествующая пошлость.

Как и во МХАТе, герои отвечают на зло и несправедливости жизни духовным бунтом.

Но вместо «тоски по лучшей жизни» ленинградский спектакль делает акцент на ожесточенности этой жизнью. Это более земной, чем во МХАТе, горький, жестокий, более критичный по отношению к героям спектакль. Противоречие мечты и действительности здесь как бы снято: жизнь чеховских героев трагична сама по себе, а не только по контрасту с прекрасной мечтой. Эта жизнь враждебна человеку во всем. Умные, светлые люди оказываются {169} ненужными, работа — безрадостной, самые естественные стремления — невыполнимыми. В этом конфликте естественных прав и потребностей любого человека и целого жизненного устройства видится ленинградцам трагизм чеховской пьесы.

Здесь начинается новое и особое ленинградского спектакля — он решен именно как трагедия. Его герои словно живут на пределе человеческих сил, их недовольство собой и жизнью давно приобрело крайние степени. Даже Ольга (З. Шарко), в которой, как в старшей сестре, по привычке ищешь успокоения, остро и неожиданно трагична.

Или Ирина (Э. Попова) — нежная, слабая, трогательная, всеми любимая, постепенно поникающая в своей депрессии, опустошенности, как сломленный цветок.

Довольных, успокоенных, за исключением Наташи, в «Трех сестрах» нет. Неустроены, несчастны даже неунывающий Кулыгин (В. Стржельчик) или колючий, высокомерный Соленый (К. Лавров).

Все эти люди с такой трезвостью оценивают свое положение, что попросту не могут найти забвения или хотя бы отдыха в мире мечты. Есть еще одна — очень современная и очень «чеховская» — причина, заставляющая героев настороженно относиться ко всякого рода философствованиям и прекраснодумным мечтаниям. Это — недоверие к риторике, к высоким фразам, не подкрепленным жизненным опытом.

Действующие лица по-разному слушают речи Тузенбаха (С. Юрский) и Вершинина (Е. Копелян).

Вершинина все слушают жадно, тянутся к нему, хотя говорит он тихо, просто, без всякого пафоса. Это даже не философствование — человек поверяет давно созревшие, рожденные большой и горькой жизнью убеждения. И удивительно, что мудрость чеховских рассуждений о жизни, о законах ее движения, о прогрессе, историческая прозорливость — все это открывается яснее и убеждает неотразимее, чем если бы Вершинин патетически «вещал» нам эти сложные и высокие мысли. Именно к нему тянется сверкающая Маша (Т. Доронина).

Все это ново и необычно для «Трех сестер». Спектакль лишен лирической, музыкальной интонации, привычной по МХАТу, и строится на контрастах, резких, сгущенных красках, напряженных нервных ритмах.

Однако не приходится делать над собой никакого усилия, чтобы поверить, что Чехов может быть и таким. Спектакль верен общему духу пьесы, главным чеховским мыслям, усиленным и подчеркнутым во много раз, как того и требует трагедия. Как и должно быть в чеховском театре, здесь нет главных и второстепенных героев — все главные, все сыграны свободно и страстно.

*«Труд», 1965, 7 марта*

Чехов в то время был настолько в моде, что никто не удивился появлению «Трех сестер» в театре Товстоногова. А сам Товстоногов, взяв в статье «Классика и чувство времени» («Нева», 1968, № 1) устанавливает связь между современностью и Чеховым через «темы некоммуникабельности, популярные в современной драматургии». Товстоногов {170} дважды ставил Чехова (не считая первой его постановки — «Предложение» в Тбилисском тюзе), оба раза во всеоружии театральной опытности и культуры, и оба раза он пожинал «неявную новизну». Яркой и блестящей свободы, которую Товстоногов получал из Горького, Чехов ему не давал. Классика им не искажалась, но и не дышала насквозь, через века, как это было в «Горе от ума». «Три сестры» достойны академического ранга, в который возведен БДТ, правильность спектакля глубока и по достоинству оценена, хотя было в остатке от всех впечатлений нечто необъясненное. В статье «Классика и чувство времени» он писал: «Если театр перестает ощущать качественные изменения, происходящие в сознании зрителей, он безнадежно отстает от жизни, теряет с ней контакт и остается без публики». Качественные изменения в сознании зрителей стали потаенным содержанием «Трех сестер». Режиссер понимает, что «Чехов-оптимист не стал интересен современному зрителю». К бесконечным идеалистам, погибающим за светлое будущее, к героям «Поднятой целины» режиссер чувствует нежность, замеченную в зрительном зале, а к реалистам, трезво глядящим в глаза жизни, к героям «Трех сестер», он безжалостен; он называет их бытие «духовным, нравственным параличом». Потому-то М. Туровская и заметила, что о трезвость, с которой возник в БДТ Чехов, как бы спотыкаешься, а Г. Холодова написала, что «Три сестры» Товстоногова — это суд, «жизнь стала подсудной» («Театр», 1968, № 1).

В том же, 1965 году у Товстоногова не состоялась премьера. «Успех спектакля был громовым», — писал Л. Зорин («ТЖ», 1987, № 7, 8). Он называл свою «Римскую комедию», не увидевшую света в БДТ, «товстоноговское чудо». Все счастливчики, попавшие на единственный публичный просмотр 28 мая 1965 года, были того же мнения. Премьеру не разрешило Управление культуры с голоса властей и лично «первого лица» города (им был тогда Романов, до середины восьмидесятых годов как грозовая туча висевший над театром). Дальше события развивались так: в Театре имени Вахтангова «Римская комедия» проскользнула через цензуру, руководство и затем состоялось сто спектаклей. Московский прецедент (28 октября 1965 г.) подтолкнул Товстоногова к новой попытке — он до конца не верил, как и все зрители «Римской комедии», что «такой» спектакль могут окончательно не разрешить. «Первое лицо» обещало послабление в конце января, а когда этот срок пришел, высказалось, что театр должен сам решить, играть или не играть. «Римской комедии» на афише БДТ никогда не было. После 1965 года Товстоногов как будто забыл о ней, а заодно и о драматургии Л. Зорина, который объяснял это так: «Товстоногов всегда был человеком успеха, и даже сама память о драме (а если сказать точнее — о трагедии) была для него невыносима» («ТЖ», 1987, № 8). В театре хранится стенограмма обсуждения «Римской комедии» специальным составом из начальников и критиков.

## **{****171}** Из стенограммы обсуждения спектакля «Римская комедия»

*Ф. Евсеев (начальник Управления театров Министерства культуры РСФСР)*. Все мы понимаем, что ни автора, ни театр и никого из нас не увлекает столь давняя — да еще римская! — история, а привлекает все то, что имеет прямое отношение к нашему восприятию, к восприятию наших современников. Поэтому наша просьба сводится к тому, чтобы товарищи в предположительной оценке все-таки обращали внимание и на необходимость более точно и пристально смотреть на современное звучание всей пьесы в целом, отдельных ее кусков и текста с тем, чтобы в результате мы могли помочь театру и автору усовершенствовать спектакль и устранить какие-то возможные недостатки, упущения, о которых может идти речь.

*Ю. Головашенко (Институт театра, музыки и кинематографии)*. Я считаю, что театр решил эту пьесу очень удачно. Очень помогает, на мой взгляд, идейному звучанию пьесы пространственное решение, принятое режиссером и художником: это необъятное небо Рима, которого не могут прикрыть каменные тяжелые стены; небо как бы олицетворяет собой народ, демократию, свободу человеческой личности. Моменты, когда раздвигаются эти стены, когда на фоне этих горизонтов появляется поэт-гражданин, производят большое впечатление.

*Р. Суслович (режиссер, Ленинград)*. Мне кажется, что образ Диона — это образ, который продолжает традицию положительных героев русской литературы, и не только русской, а вообще общечеловеческой литературы, как образ борца, имеющего точные идеалы, точное отношение к народу, к жизни, к обязанностям, которые несет поэт или человек по отношению к окружающим его людям. Это человек, который говорит правду во имя интересов общества, в котором он живет, который озабочен судьбой общества и понимает, что будет, если эта правда не будет говориться. Один из умных людей сказал, что мы боимся посмотреть правде в глаза не потому, что это правда, а потому, что боимся, что она окажется нам не под силу. Поэтому опаляющий огонь правды может выдержать только по-настоящему сильный человек. Ее выдерживали Чацкий и целый ряд других героев нашей национальной литературы. Ее выдерживает и Дион. В этом отношении он является продолжателем всех героев и обрушивается на тех, на кого обрушивается моральный кодекс коммунизма. И ленинские нормы могут зиждиться только на этой правде.

Что рождает нигилизм? Его порождало то, что в годы культа личности насаждалось несоответствие между словом и делом. Часто говорились совершенно недостойные доверия народа высокие слова, которые не оправдывались поведением говоривших эти слова. И Дион как раз борется с этим. Ради этого он готов пожертвовать и положением, и возникшим у него чувством к женщине, и любыми искусами, которые ставит перед ним жизнь. Он делает это во имя правды, которая нужна народу, которая укрепляет человека и заставляет его отдавать народу все лучшее, что у него есть, чтобы была ответная народная инициатива, чтобы снизу шел поток желаний что-то самому вложить в жизнь. И вот Дион и является именно таким человеком.

{172} Ему противопоставлен Сервилий (В. Стржельчик). Это то, что порождает культ личности: говорить неправду, не говорить о недостатках, которые существуют и которые во имя чистоты общества нужно исправлять.

*Ф. Евсеев*. А как вам кажется — не звучит ли в пьесе тема противопоставления искусства и власти?

То, что было в Риме, меня мало волнует, но в пьесе есть такая фраза — Бен-Захария говорит вслед уходящему Диону: «Они хотят быть независимыми». Это говорится по отношению к предкам.

*Р. Суслович*. Дело в том, что понятия власти в чистом виде не существует. Власть — это вещь, насыщаемая определенным содержанием, в зависимости от цели, которую власть преследует, в зависимости от того, какие идеологические нормы она утверждает.

Мне кажется, что власть, которую утверждает император Домициан, — власть, враждебная искусству, потому что это неправильная власть. Во все времена, от Шекспира до Пушкина, художники всегда опасались той власти, которая убивала достоинство человека, которая убивала желание поиска правды, утверждающей свободное общество, которое творит свое дело. Дион противопоставлен этой власти, а Сервилий — прислуживает ей. Это звучит в пьесе настолько аксиоматично, что двусмыленностей тут быть не может.

К сожалению, в некоторых вещах у нас существует определенная инерция. Мы многое сделали в плане борьбы с последствиями культа личности и в сельском хозяйстве, и в промышленности, и в прочих областях, но в идеологической области происходит только начало настоящей борьбы, потому что в искусстве борьба с какими-то перестраховочными моментами находится еще в самом начале. Мы (я говорю о художниках) часто сами себя ловим на каких-то тормозах, которые по инерции продолжают жить в нашем сознании. А это вещь опасная, требующая более всего серьезной работы.

*П. Марков (театральной критик, Москва)*. Мне кажется, что здесь и автор и режиссер находятся в большой гармонии. Можно было бы говорить о построении отдельных образов и сцен в самом спектакле, но я хочу коснуться вопроса, который задал Федор Васильевич.

Ведь смысл всякой сатиры заключается в том, чтобы ярко и образно показать то, что несвойственно советскому человеку, то, что ему противопоказано. В пьесе все время ощущается, что это противопоказано самому существу советского строя. Оттого-то эта пьеса так и прогрессивна. Ведь то, что это римская история, показывает, что эти вещи, имеющие вековую давность, противопоказаны нам, нашему строительству жизни, что их не так легко уничтожить в жизни, что это требует большой борьбы.

*М. Шатров (драматург, Москва)*. Когда я все время задавал себе вопрос: «Не по себе ли мы стреляем, не по святым ли для нас вещам?» — я вынужден был каждый раз отвечать на все эти многочисленные вопросы отрицательно.

Что же касается отдельных фраз в спектакле, то мне, Федор Васильевич, трудно об этом говорить, так как их я, естественно, не запомнил, я воспринимал спектакль в целом. Но, высоко оценивая весь спектакль и приветствуя {173} его, я думаю, что если мы будем думать об отдельных фразах, о том — не следует ли убрать эту фразу или следующую за ней, то мы пойдем по неправильному пути, мы попадем сами в капкан, который нам расставляет пьеса, потому что у одного зрителя та или иная фраза вызовет сомнение, а у двух других не вызовет. Спрашивается, чем измерять, какую фразу следует убрать или оставить?

Я думаю, что задача, которую вы перед нами поставили, является очень сложной. Ведь несколько лет тому назад такое обсуждение, как сегодня, было бы совершенно невозможно, вопрос решали бы два‑три человека, а в наше время мы обсуждаем этот вопрос все вместе. Это тоже говорит о том, как быстро и хорошо мы идем по пути, за который борется эта пьеса. И, думая об этом спектакле, я радуюсь за ленинградцев и мне обидно за москвичей: мне радостно, что такую пьесу, которая по-настоящему поднимает многие вопросы с точки зрения большой драматургии, выпустят ленинградцы. Это не та сатира, которая сражалась с управдомами, дворниками и т. д. Это та сатира, к которой нас призывает наша партия, и к которой призываем мы себя сами.

*А. Афанасьев (театральный критик, Москва)*. Заметьте, что в этой пьесе есть много рискованных фраз. Но следует признать, что Г. Товстоногов обнаружил высокий такт и нашел настоящую гражданскую позицию, показывающую, что он не хочет дразнить зрителей, не хочет делать никаких обывательских намеков. (А они могли бы быть, и будет очень печально, если кто-нибудь будет жать на эти намеки!) Театр не уподобляется Сервилию, который говорит Диону: «Ты на что-то намекаешь». Он ни на что не намекает, он поступает честно, как поступает главный герой.

*Н. Громов (ответственный секретарь Совета по драматургии Союза советских писателей)*. Для меня этот спектакль отвечает на те споры, которые мы часто ведем о так называемом современном стиле. В спектакле, о котором идет речь, нет никаких особых ухищрений, никаких постановочных новаций. Но современность — это, видимо, прежде всего талантливость. И данный спектакль это блистательно доказывает.

Театр правильно сделал, что не нажимал на вещи, которые могли бы породить в зрительном зале особо ажиотажные и скандальные реакции. В каком-нибудь театре такой спектакль мог бы звучать в капустническом плане, и тогда он получился бы не таким, каким мы хотели бы его видеть.

Будем смотреть на вещи прямо: мы имеем дело с пьесой острой, злой, в некоторых моментах беспощадной. Ну и что же? Почему мы должны опасаться того, что эта пьеса может нанести какой-то урон нашему обществу? Зачем мы должны брать под защиту то, против чего восстает эта пьеса? Разве она отражает то, что мы имеем сейчас? Безусловно, нет. Пьеса восстает против того, против чего мы активно протестуем сами. В этом отношении в пьесе имеется очень правильный акцент.

Что же касается воспитания молодого поколения, то ведь и молодое поколение тоже разное. Нельзя оценивать его только по той фрондерствующей части, которая проникнет на спектакль и может создать какой-то ненужный ажиотаж. Для нашей здоровой молодежи этот спектакль будет звучать {174} правильно, потому что самое страшное, что есть у нашей молодежи, это скепсис и неверие ни во что, этот же ваш спектакль учит не такому отношению, он учит активному, здоровому и творческому восприятию жизненных явлений. Так что никаких опасностей с этой точки зрения спектакль, мне кажется, не таит.

*С. Владимиров (Институт театра, музыки и кинематографии)*. Я боюсь, что не скажу ничего существенно нового, но молчать не хочется.

Тут верно говорили, что этот спектакль не случайный в репертуаре театра, что это определенная линия высокой драматургии. И здесь можно вспомнить не только «Лису и виноград», но и «Божественную комедию», и «Карьеру Артуро Уи». Вероятно, эта пьеса сделана с определенным учетом брехтовской драматургии. Это линия высокой сатиры, и, может быть; хотя здесь есть обратный ход, здесь есть кое-что от «Карьеры Артуро Уи». Но там определенная политическая тема перенесена в среду уголовников, а здесь в политическую категорию возведен пошляк, зрителем узнаваемый. Эта сатира обращена не к кому-то, кто виноват, а к зрителю, сидящему в зале. Она обращена к каждому из нас, а не вообще к чему-то, находящемуся вне нас.

Здесь говорилось о нигилизме и о том, что есть главный и единственный путь борьбы с нигилизмом — говорить правду. Когда что-то скрывается, это неизбежно порождает сомнения, неверие, нигилизм.

Но здесь есть еще одна важная идея, подрывающая философию этого нигилизма, потому что есть какие-то настроения, идущие, может быть, от западной философии, идея каких-то сложностей жизни, какой-то непознаваемости отношений. Здесь же в спектакле есть идея простоты. Здесь ничего не нужно придумывать, а нужно самому действовать справедливо и говорить правду. Вот простая, как черный хлеб, идея, которая мне кажется очень важной. В этом спектакле есть еще какие-то резервы для его внутреннего движения.

Я согласен с тем, что центральной идеей пьесы не является мысль о власти и художнике. Конечно, пьеса написана не для этого, здесь нет противопоставления художника и власти. Даже по сюжету пьесы положительные герои не противопоставляют себя власти.

*Ф. Евсеев*. Я нашел место, которое натолкнуло меня на этот вопрос. «Афраний. Бен-Захария, этот человек глуп. Чего он хотел? Бен-Захария. Должно быть, того же, что и мои предки. А те хотели быть независимыми».

Вот и я хочу понять, как это соотнесется с современностью?

Некоторые товарищи говорят, что в некоторых случаях нельзя безотносительно преломлять это к нашему социальному строю, к нашей современности, а в другом случае — опираться на современные ассоциации.

*С. Владимиров*. Дело, конечно, не в отдельных фразах, и тут невозможно предусмотреть реакцию каждого зрителя. Ориентироваться на обывателя и на враждебного человека, конечно, нельзя, иначе мы будем ставить обывательские спектакли, но в самой логике пьесы никакого противопоставления власти и художника нет. Идея пьесы и логика спектакля к этому не подводят.

{175} *Ф. Евсеев*. Передовой художник того времени, правдивый и честный, должен был противостоять власти. А в наше время этого не должно быть.

*С. Владимиров*. Но, по логике пьесы, ее герой Дион и не противопоставляет себя власти, наоборот, он декларирует какие-то гражданские позиции; он служит Риму, римлянам и говорит именно об этом.

*И. Вишневская (театральный критик, Москва)*. Наш уважаемый председатель несколько напоминает мне героя из известного фильма «Двенадцать разгневанных мужчин», который пытается выяснить — виновен человек или нет.

*М. Левин (Министерство культуры РСФСР)*. Сегодня идет большой разговор о философской проблематике — и тирановластии и о народовластии, о художнике, прославляющем существующий строй, но не закрывающем глаза на отдельные недостатки. Этот разговор должен вестись со сцены полноценно и так он Георгием Александровичем Товстоноговым и ведется.

Очень хорошо, что театр стирает различные исторические аналогии. Здесь есть черты исторических личностей, которые позволили себе зарваться и оторваться от народа и осуществлять власть незаконными, тираническими способами.

*Ф. Евсеев*. Что нас подвинуло на такое отношение к пьесе? Мы убеждены, что в данном случае критика каких-то явлений в нашей жизни и недалекого прошлого и настоящего, содержащаяся в пьесе Зорина, отражает партийную точку зрения на развитие нашего искусства, ибо сколько бы мы ни пытались рассмотреть по элементам то, что хочет подвергнуть критике Зорин в этой пьесе, — это неизбежно совпадает с тем, против чего борется наша партия. И если сравнивать силу разоблачения недостатков нашей жизни, то, наверное, ни у кого не возникнет сомнения в том, что сделанное XX съездом партии не может быть поставлено в один уровень с тем, что сделал Зорин. Поэтому сомнения в том, что Зорин слишком далеко зашел в попытке критиковать нашу действительность, мне кажется неосновательным, а когда мы будем говорить об отдельных проявлениях жизни, то они являются объектом того, против чего мы боремся. И я очень рад, что мы убедились в правоте этой точки зрения на талантливой работе Товстоногова и коллектива Большого драматического театра.

Тем не менее пьеса еще не имеет ЛИТа.

Вахтанговцы представили пьесу ЛИТу и ЛИТ незамедлительно ее рассмотрел. Мы были приглашены на беседу для того, чтобы выяснить некоторые вопросы, которые, естественно, возникли у товарищей, прочитавших пьесу в ЛИТе. Выяснилось, что как нас, так и их смутили некоторые повороты речи, отдельные диалоги, какие-то куски текста. В конечном итоге возникло единодушное мнение по поводу того, что надо посмотреть, как это прозвучит со сцены, и тогда прийти к решению — стоит ли идти на вымарывание из пьесы каких-то кусков или это не потребуется. ЛИТ отступил от строгих правил и принял решение посмотреть пьесу на сцене, после чего решить судьбу в отношении ее публикации и выпуска в свет.

Но, к сожалению, случилось так, что вахтанговцы свой спектакль отложили, {176} и эта миссия была переложена на плечи ленинградского ЛИТа. А здесь уже вина вашего руководства — товарища Нарицина: предъявлять претензии к ленинградскому ЛИТу за то, что он задержал пьесу, мы не можем, так как вы сами не сдали ее своевременно.

Но я думаю, что товарищи из ЛИТа поступят правильно, если пройдутся по всему тексту и внимательно просмотрят отдельные моменты.

Один из этих моментов следующий — Домициан говорит: «Кроме того, так хотел мой народ, а ведь мы, императоры, служим народу». Конечно, Домициан мог так демагогически привязывать себя к народу… Но Дион не должен ему говорить: «Что ж, ты рассудил мудро».

*Г. Товстоногов*. В данном месте он говорит не об этом. Он говорит это по поводу актера, которого Домициан казнил.

*Ф. Евсеев*. В общем, либо Домициан этого не должен говорить, либо в разговоре Дион не должен его поддерживать.

Я согласен также с замечаниями по поводу последней фразы в пьесе: «Ничего они с нами не сделают!» Я понимаю, к какому контексту привязывается эта фраза, но звучит она несколько опасно. Поэтому ее нужно несколько уточнить (может быть, в таком виде: «Ничего они не сделают с художником»).

Такие поправки должен принять драматург, и театры не должны этому противиться. А если они будут сопротивляться, тогда встанет вопрос о всеми любимой фразе: «Если бы это было до нашей эры!..», потому что это есть какой-то клич, позволяющий понимать, что автор возвращается к нам, к нашему времени.

Естественно, что до тех пор, пока ленинградский ЛИТ не решит вопрос о выпуске пьесы, премьеры быть не может и не может быть базы для обсуждения. Но я думаю, что ленинградский ЛИТ этот вопрос решит, а в качестве своего предложения Ленинградскому управлению культуры и просьбы к товарищам из ЛИТа я сказал бы следующее: надо завтра разрешить театру сыграть намеченный ими закрытый спектакль, и я бы считал необходимым проверить на зрителе, как спектакль будет воспринимать зал, проверить сомнительные фразы и прочее.

*Архив АБДТ*

Единодушие и крепкая оборона не помогли. Впоследствии возникла легенда о переломном значении этого события в судьбе Товстоногова: он, якобы, получил столь тяжелый удар в апогее своей карьеры, что был им сокрушен. Он начал медленно сдавать, отступать, слабеть, и публика еще двадцать лет шла в БДТ только по инерции. Роль БДТ в его особом качестве бесстрашного проповедника правды завершилась в 1966 году.

Все это неверно. Злосчастный 1966 год закончился двумя выдающимися премьерами, и далее им счет был не закрыт. Для отказа от борьбы за «Римскую комедию» у Товстоногова были основательные причины, хотя наблюдение обиженного Зорина о человеческой гордости Товстоногова тоже верно.

{177} Первое. Сиюминутная гражданственность не для этого режиссера. Он не любил прямой оппозиции, не хотел ее. Ю. Любимов из запрещения спектакля мог бы (и делал так) извлечь целое общественное событие и превратить запрет в морально-политическую победу. Товстоногов был более, чем запрещением, сокрушен успехом, который, независимо от его намерений, вопреки им, был вопиюще аллюзионен. Главным поражением Товстоногов, скорее, счел бы возможность запрета, а не сам запрет. По его убеждениям, настоящее искусство всегда *проходимо*, а готовность публики отозваться на сходство он должен был воспринять как собственный просчет. Скандал после премьеры «Горе от ума» для него важнее и принципиальней. Тот успех, которого он всегда искал, должен быть театральным успехом, без примесей. В «Римской комедии», по рассказам очевидцев, ансамбль был блестящий, режиссер находился, по словам Зорина, в «ошеломительной форме», и все же пьеса, нарывавшаяся на сближение с нашими событиями начиная с октября 1964 года решительно перемещала интерес из Древнего Рима в новую Москву, и римские костюмы не смогли стеснить стихийно прорывавшийся гражданский темперамент актеров, особенно С. Юрского. Тут нельзя было решить точно, что от чего зависит: прекрасное ли исполнение заострило все, что поддавалось заострению, или рискованное остроумие драматурга вдохновляло актеров.

Второе. В мае 1966 года в Париже намечался театральный фестиваль. БДТ пригласили в Париж и Лондон, театру предстоял впервые показ своего искусства на престижном европейском смотре. (До этого было участие в парижском фестивале «Оптимистической трагедии» в 1959 году и поездки в «дружественные» страны социалистического лагеря с труппой БДТ.) Когда Романов милостиво предоставил театру право выбора, право решить судьбу «Римской комедии», все — начальство, Товстоногов, труппа — прекрасно понимали: публичная премьера спектакля, не понравившегося верхам, влечет за собой автоматический запрет на выезд в Париж. В 1966 году окно в Европу было размером с форточку. И хотя организаторами фестиваля был заказан Товстоногову «Идиот», которого еще нужно было возобновить, оставить театр дома ничего не стоило. Поездка давала шанс вступить в круг европейских профессионалов и испытать в нем себя, выйти из изоляции, глотнуть, чем дышит искусство там — ну, и так далее… Мир был восстановлен, «Римская комедия» забыта, а горькую пилюлю, которую заставили проглотить, тут же на свой лад подсластили, выдвинув Товстоногова кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР. Сколько бы ни позволяло себе начальство, оно всегда поддерживало видимость согласия, сор из избы не выносился и опасной конфронтации между властью и искусством не допускалось.

Ученики и близкие свидетели событий 1966 года, К. Гинкас и Г. Яновская, вспоминали об истории «Римской комедии», которая с самого начала была обречена на провал: «Ему казалось, что он получил право не считаться с некоторыми вещами, с которыми считались все до одного» («ТЖ», 1987, № 29). Товстоногов на этот счет заблуждался, проявляя наивную самонадеянность, удивительную {178} в этом человеке, перед которым все вокруг трепетали.

Перед отъездом в Париж новая версия «Идиота» была показана ленинградцам 29 марта. На премьере использовались билеты, заготовленные для «Римской комедии». Режиссер создал иную среду вокруг Мышкина, введя других исполнителей. Оставался Рогожин — Лебедев и сохранился Мышкин — Смоктуновский — ради него все затевалось. Но Смоктуновский тоже стал другим, и ленинградская публика увидела по сути новый спектакль. А поскольку новый нельзя было оторвать от старого, ведь прошло всего восемь лет, сравнивать и читать «письмена» перемен было заманчиво.

## Д. Золотницкий О двух Смоктуновских

Человек из будущего пришел к людям настоящего, чтобы повести их за собой. Он кажется странным среди других, пропитанных искусами своего века. Его существо светится особой какой-то духовностью, отбрасывающей отсвет на лица вокруг. У него словно бы чуточку другие, не как у всех, телесные навыки, легкая и легко тормозимая пластика. Отсюда впечатление прозрачности, полетности духа, естественной свободы, раскованной простоты.

Таким ступил на сцену Большого драматического театра герой Иннокентия Смоктуновского. Не один какой-нибудь определенный персонаж, а вообще герой всего его тогдашнего творчества, герой его тогдашней темы. Эту тему можно условно назвать мессианской — в том смысле, хотя бы, какой вкладывал в образ своего «человека просто» Маяковский. «Человек просто» ведь тоже приходил из будущего к людям революции, к людям труда и помогал им идти в это будущее.

Например, герой, которого сыграл Смоктуновский в «Иркутской истории» А. Арбузова на сцене Большого драматического, удивительно оправдывал слова одного из героев пьесы о том, что «Сергей ближе всех к тому времени стоял». К тому времени — значит к будущему. И если у вахтанговцев «Иркутская история» была спектаклем о Вале, у Охлопкова — о Викторе, то у ленинградцев она была о Сергее Серегине, о человеке, живущем по нравственным нормам уже близкого, осязаемого будущего.

Другую версию своей главной темы Смоктуновский дал, сыграв князя Мышкина в «Идиоте».

Иначе, но все о том же говорил его Моцарт на киноэкране.

Потом кино заставило Смоктуновского на какое-то время покинуть сцену. Как выясняется теперь, уходя от театра, он уходил и от прежней темы. В фильме о Гамлете он больше играл тему режиссера, чем свою собственную.

Преимущества кино очевидны. Здесь не место их обсуждать или, тем более, оспаривать.

Преимущества эти непоправимы. Оттого они другой раз оборачиваются против себя. Кинопобеду не исправишь и не обновишь. Кинопоражение тем паче.

Можно второй, третий раз экранизировать роман — по новому всякий раз сценарию. Но чтобы картину сняли вторично по тому же сценарию — так не бывает.

{179} Не бывает и так, чтобы актер сыграл Гамлета дважды в разных фильмах. Он снялся в нем однажды и навсегда. Тут ни убавить, ни прибавить. В кино первое слово становится и последним.

И конечно, не экран, а сцена позволит Смоктуновскому досказать то, что, на мой взгляд, не досказано им в кино.

Театр предполагает движение не от вещи к вещи, но и внутри самой вещи-спектакля, по ходу его каждодневной жизни на публике. Премьера прошла, а творческие идеи движутся дальше, подталкивая и обгоняя друг дружку.

Смоктуновский вернулся в театр, вернулся в роли Мышкина в «Идиоте», принесшей ему самую большую славу. Поздравим театр. Но поздравим и Смоктуновского. Он лучше многих понимает свои настоящие интересы.

В театре новая встреча с той же, в сущности, сценарной основой может быть равносильна рождению новой творческой концепции. В новой редакции спектакля Товстоногова стало меньше эпизодов и лиц, живописных и оркестровых иллюстраций. Вместо прежних трех актов стало два. Внутреннее же напряжение возросло.

Ушла описательность романа, связанный с ней бытовизм обстановки. Взмыл действенный размах трагедии, нервно пульсируют ее изменчивые, но выверенные ритмы.

Раньше страницы книги, с ятями и ерами, высвечивались впереди, крупным планом, — теперь их отодвинули вглубь. И из этой темной глубины на пустую сцену надвигается эпизод за эпизодом, накатывает волнами роковая атмосфера Достоевского, захватывая театр магией трагедийных предчувствий. Эти рвущие световой занавес и набегающие на зал буруны трагедии — не техника, а строй и настрой спектакля. История колотится в наших висках — понятие об историзме в спектакле переменилось.

Да, в прежней трактовке больше дорожили эпохой Достоевского, а теперь спектакль несет духовную драму Достоевского из глубины поближе к настоящему времени. Тем он и нов.

Но как же Смоктуновский, с его темой пришельца из будущего?

Эта тема ушла или почти ушла из игры актера. Человек будущего превратился в человека настоящего.

В этом есть утраты. В этом есть откровения современной ценности.

От беспокойных начальных эпизодов, с мельканием чего-то неясного за мерзлым окошком качающегося вагона, действие, нарастая и убыстряясь, мчит к трагической развязке. Естественный человек, один остающийся самим собой, не тронутый страстями века, не извращенный, вступает в пучину и гибнет, не в силах спасти этот безумный, безумный, безумный мир. Талант естественности, который так светло передает Смоктуновский в своем Мышкине, обречен в кругу тяготений, порываний, отталкиваний, в чаду алчных, своевольных страстей.

Смоктуновский играет дерзко — так только и можно выиграть эту роль. Он не боится пройти через сцену, от кулисы к кулисе, расслабленной походкой, на присогнутых ногах, в валкой припрыжке. Его Мышкин может быть смешновато жалок — и сам первый посмеется над этим. Черты естественности физически ощутимы, оттененные странностью. Что-то неуловимое {180} роднит теперь образ с глубокой партикулярностью Пьера Безухова. И все это позволяет актеру быть Мышкиным, им одним.

Взгляд Смоктуновского. Его ждешь и дожидаешься не сразу. Мышкин и на собеседника то смотрит, то не смотрит, глаза, уставленные в упор, опускаются в задумчивости, понимающе, сострадая. Вдруг он повертывается вполоборота к залу, смотрит на вас, именно на вас. Такой взгляд, полный сердечного доверия, недоумения, загадки, выдержать нелегко — и совершенно невозможно от него оторваться. Какие человеческие глаза! Пробуете проникнуть в их глубину, но не замечаете, как они первые добрались до самого донышка вашей души и дали очищение, пролили ровный, спокойный свет…

Можно представить поэтому, какой ток общения возникает между полюсами, когда идут сцены Смоктуновского — Мышкина и Е. Лебедева — Рогожина. Похоже, что оба актера читают в глазах друг друга, находят тут же, в действии, живые детали, интонации, ритмы, самые простые и глубокие, чуточку даже импровизируя в пределах условленной мизансцены, пробуя новое во славу великих возможностей театра.

Переберем в памяти свои старые театральные впечатления. За несколько лет до войны мы видели «Идиота» со случайным актерским антуражем вокруг одного премьера — В. Л. Блюменталь-Тамарина. Премьер играл Рогожина, его дикую тоску и разгул. Спектакль был о Рогожине, шли сцены главным образом с его участием, остальное — большими кусками текста — докладывал чтец перед занавесом.

Тонкий художник Владимир Яхонтов, прекрасно читавший роман Достоевского с концертной эстрады, озаглавил свою композицию «Настасья Филипповна».

Спектакль Товстоногова — о князе Мышкине, и в том, как ни странно, его редкостная особенность. Большому драматическому нужен такой спектакль. Почему?

Потому что именно в теме Мышкина отзывается одна из благороднейших тем этого театра. Тема человека для людей. Тема человеческого в человеке. Здесь главный современный смысл спектакля.

Сыграв в 1957 году первый раз Мышкина, Смоктуновский ушел из БДТ в кинематограф. Ушел перед постановкой «Горя от ума», затеянной сначала, помнится, для него. Театр сыграл Чацкого без Смоктуновского, а теперь этот актер в Мышкине отчасти доигрывает не сыгранное в Чацком. Всякое сравнение хромает, незачем и эту аналогию понимать буквально. Но у Мышкина, каков он в новом спектакле, несомненно, есть общее с Чацким — «мильон терзаний» разыгрывается по-своему и в новой редакции спектакля «Идиот». В прежнем темы такой не было.

Творческие идеи художника движутся вместе со временем. Течет жизнь, а с ней меняется и художник, его представления об этой жизни, о человеке, его требования к себе и к своему искусству.

Своеобразие не однообразно. Для всякого мастера. А тем более — для содружества мастеров, каким видится нам хороший театр.

И в этом тоже его могущество.

*«Нева», 1966, № 12*

{181} Почти незаметная в богатой истории БДТ постановка пьесы В. Пановой «Сколько лет, сколько зим» при своем появлении в конце 1966 года (6 октября) оживила критические силы, которые в связи с премьерой пространно обсуждали вопросы морали так называемого бытового плана. Некоторый успех пьесы был связан с памятью о «Пяти вечерах». Похож сюжет: та же разлука на долгие годы, целых девятнадцать лет, и рубеж войны, изменивший судьбы героев. Ольга Шеметова — З. Шарко и Сергей Бакченин — К. Лавров переместились в схожую ситуацию из «Пяти вечеров». Конечно, в пьесе В. Пановой попросторнее, поэлегантнее, в ней аэропорт, где застряли Шеметова и Бакченин, новая молодежь, несравнимая по образованности и смелости с наивными Катей и Славой. Но и история любви, и житейские дела, и проблемы теперь только «облако воспоминаний», перепевы неповторимых и скромных «Пяти вечеров».

Наплывы прошлого возникали в шумной и динамичной обстановке аэровокзала — перепутья, где ненадолго остановилось время, чтобы люди могли задуматься о себе. Это не комнатка в коммунальной квартире, где жила Тамара и куда постучался Ильин. Интимной близости, найденной в «Пяти вечерах», не было и как будто не было и потребности в ней. Любовная история старших и вторилась, и отражалась в молодой паре (те же ступени возраста, что и у Володина), и вместе с тем не приближала их переживаний, поэтому-то внимание переключалось на разного рода популярные отвлеченности, вроде рационализма и героизма. Одни воспринимали новый спектакль как спор Товстоногова с направлением, «которое, высокомерно объявляя себя интеллектуальным, на поверку оказывается рассудочно скучным» (Евг. Мин, «ВЛ», 1966, 10 окт.). Другим выбор в герои бывшего разведчика, его жизненный рационализм и отказ от личного счастья представлялся важным для молодежи поучением, потому что ей нужна «великая суть энтузиазма» (К. Щербаков, «КП», 1966, 24 дек.). Нужно не раздумывая лезть на рожон, отдавать последнюю рубашку, любить, не помня себя. Герои «Пяти вечеров» жили, не думая о подвигах, жили осторожно. Героям В. Пановой подбрасывалась трафаретная жизненная философия, из которой зрители Товстоногова давно выросли.

З. Владимирова, сравнивая постановки пьесы «Сколько лет, сколько зим», которая шла еще в Киеве, показывает, что в Ленинграде все-таки пытались углубиться в материал. В БДТ Получается, что сочувствовать нельзя никому: эгоизм Бакченина ничуть не хуже лжи Шеметовой, после войны вернувшейся к нелюбимому мужу, родившей ребенка, отцом которого был ее фронтовой друг, и, наконец, в финале так и не решившейся исправить ошибку, струсившей и выбравшей покой и жизненный комфорт. Фарисейство человеческой судьбы, пишет критик («Театр», 1967, № 9), театром рассматривается как опасность общественная. И в таком повороте, когда каждый отражается в целом, а целое — в каждом, пьеса и спектакль приближаются к лучшему в современном искусстве, озабоченном воспитанием чувств — «Каса Маре» И. Друце, «104 страницы про любовь» Э. Радзинского, «Мой бедный Марат» А. Арбузова и, конечно, к «Пяти вечерам» А. Володина.

{182} И наконец, этот бурный, тяжелый, несчастливый и счастливый, урожайный 1966 год завершается 25 декабря «Мещанами». Ими кончался не только год, кончался второй круг Товстоногова. Закончилось первое десятилетие БДТ. Над ним — яркий полдень. («Полдень Большого драматического» назвал юбилейную статью в 1969 году Д. Золотницкий.) Открылась новая история старого ленинградского театра. Труппа театра на Фонтанке состояла из лучших актеров города во главе с лучшим режиссером. Стало понятным, что театральное искусство может находиться в эпицентре духовной жизни, а не в запасе культуры. Посещение БДТ расценивается как событие для самых разных зрителей, ночные очереди у билетных касс три раза в месяц сделались привычными. У БДТ нет конкурентов (несмотря на то, что еще играют «прославленные мастера» Александринки — Ю. Толубеев, Н. Симонов, В. Меркурьев, О. Лебзак, Е. Тиме). Общий театральный уровень города поднимается за счет Товстоногова, успех которого переносится на остальных. Где-то, в Театре имени Ленсовета например, пошедшего своей дорогой, слава БДТ почти не нужна, а где-то очень нужна — за ее счет закладывается малозаслуженный авторитет, который неотменим много лет. Во главе Театра Ленсовета, Театра имени Комиссаржевской, Театра юных зрителей — ученики и стажеры Товстоногова. Вместе с ними он изменяет театральную жизнь города. Кажется, что заданные им темпы, заданный им уровень способны действовать наподобие вечного двигателя. Под крылом БДТ взрастают эксперименты и еще больше надежды на них. Театр любят как национальное достояние, до конца не осознавая этого. БДТ — театр *направления*, близкого и понятного, как тогда говорили, чаяниям людей. Как ни холоден Товстоногов к соблазнам непосредственного участия в политической жизни (которой на самом деле нет), он играет роль настоящего общественного лидера. Наибольшая гражданская смелость состояла в том, чтобы говорить о человеке, отдельном, одном, и это правда, что «он в гуще сегодняшних споров о героическом» (М. Любомудров, «ЛГ», 1964, 21 марта), хотя героями уже не значатся только коммунисты и комиссары. Он защищает юродивого Мышкина, мальчишку Чацкого, прощает ошибки коммуниста Давыдова, потому что человек есть ценность, независимая от передовой статьи. Созывая на свою сцену героев проверенного классического качества (а его пристрастие к классике укрепилось в это десятилетие), Товстоногов дает перспективу в большой мир, не загороженный «величайшей» и самой передовой эпохой строительства коммунизма. Повторим одно высказывание этих лет: «Он помогает думать и видеть исторически».

В спектаклях БДТ неоднократно звучит авторский голос, то записанный на пленку, то выделенный в особую роль. Постоянство приема выражает потребность режиссуры говорить от себя, иметь отчетливо выраженную позицию. В «Поднятой целине» всех подкупила роль Смоктуновского, его голос, читающий текст Шолохова. Товстоногов выбрал актера, все помечавшего своей индивидуальностью, и этот «авторский голос обогащался функцией поверенного сегодняшних зрителей, возносился над действием, вносил в него {183} свои акценты, учитывающие поправку на время» («Театр», 1975, № 5).

Благополучия же, при столь замечательных результатах, ждать не приходилось. Удар, нанесенный запрещением «Римской комедии», свое сделал: это не «Донбасс» и не 1952 год. Вся приключенческая, несмотря на трагизм, история (рассказывали, что вся труппа слышала обсуждение, потому что Г. Изотов, зав. радиоцехом, не выключил трансляцию; приключенческими были и визиты в обком, главк, в Министерство культуры к Фурцевой, визиты, оказавшиеся бесполезными) накладывала на «дело» «Римской комедии» знакомую резолюцию: ни успех, ни ордена и звания, премии и почет не защитят, художник в любой момент может ждать примитивных розог.

В 1967 году во второй редакции «Лисы и винограда» (премьера 18 сентября) Эзопа сыграл Юрский. Он куда менее патетичен, чем Полицеймако. Он придает всему характер философского балагана. После обид и разочарований года, прошедшего, как писали в газетах, под знаком Одеона и Олд Вич, независимость Эзопа, которого играет герой «Горя от ума», «Трех сестер» и «Римской комедии», не громогласна и не горделива. Перемена всего состава исполнителей отодвинула далеко вдаль «героическую комедию». В. Бурсов писал, что вопрос Эзопа — «где находится пропасть для порядочных людей?» зазвучал как эхо другого финала: «Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок…» (Б. Бурсов, «СК», 1969, 15 февр.). Новая версия «Лисы и винограда» говорила об уме, любви и разочаровании — проблемах косвенных для спектакля 1957 года. Произошла та же история, что и с «Идиотом», — полное обновление содержания. Диспуты под удары гонга заменили раскатистые монологи Полицеймако. Блестяще дебютировала Н. Тенякова в роли Клеи. О. Басилашвили защитил некогда недалекого Ксанфа, которого играл Корн. «Бренными останками давнего спектакля выглядят иные финальные громы и молнии, хотя бы тот, где громы и молнии, надсаживаясь, провожают Эзопа на казнь» (Д. Золотницкий, «ЛП», 1967, 4 окт.). Послание режиссера об уме и таланте, о свободе для человека, ими обладающего, снова уточнялось личностью исполнителя главной роли, С. Юрского.

Самым же страстным и язвительным ответом, сделанным по горячим следам, с горячностью и язвительностью, с нескрываемой иронией в авторском голосе, с шекспировским охватом событий русской обыденности (Е. Лебедев играет мещанского короля Лира — А. Штейн, «СК», 1968), были «Мещане». Скучные «Мещане», основательные и плоские во многих постановках, независимо от того, сколько там было реализма и сколько сатиры на этот раз у Товстоногова, в БДТ, не только в каждом повороте сюжета (и не столько), а в каждом пересечении взглядов, которыми обменивались персонажи, в пойманных и феноменальных по выразительности жестах (Татьяна ходит и хлопает ладонями моль; Бессеменов снимает с подоконника цветочные горшки, чтобы позвать полицию, встав во весь рост в окне, вскинутые руки с двумя вытянутыми пальцами — символ новой веры в «две правды», знак раскольничьего фанатизма, как у боярыни Морозовой на картине Сурикова), {184} в звуках, доводивших звучание мещанской жизни до оглушающей громкости — явилась совершенно гениальная пьеса. Через шестьдесят с лишним лет она оказалась созвучной и новой театральной эстетике, и новым жизненным проблемам. Новорожденные «Мещане» были как раз примером того, как Товстоногов делал статьи критиков лучше. Рецензентов охватила лихорадка вдохновения. Статья И. Соловьевой и В. Шитовой тоном и неожиданно выспренним слогом искала соответствие тому, что описывала, возводя театральное произведение, спектакль, в ранг творения и начисто отказываясь отчуждаться в тексте своем от концепции бытия, сочиненной Товстоноговым и захватывающей фантастической подлинностью.

## И. Соловьева, В. Шитова Вселенная одного дома

Режиссер построил на сцене дом, где низко навесил потолок, оклеил стены обоями в невидный мелкий рисунок, открыл, согласно ремарке, несколько дверей в общую комнату, расставил мебель: диван, пианино, большой буфет, прочее, — чему место там, где обедают всей семьей вместе со столовниками и принимают гостей. Все это не подлежит особому разглядыванию — ни как реконструкция арзамасской, скажем мещанской, гостиной начала века, в витринной достоверности расписных фарфоровых пасхальных яиц, на лентах качающихся в киоте, ни как подбор вещей-символов. Большие стоячие часы поставлены неудобно, ближе к дверям в сени, — впотьмах, когда старик совершает свой ночной обход, проверяет, все ли ладно, их еще и испугаешься: стоит кто-то при входе высокий, хрипит… Но поручимся, что никому в голову не придет «читать» это: мещанин боится времени. И точно так же совсем не обязательно, чтобы зрителю в мерных взмахах маятника слышался оговоренный автором торжествующе унылый повтор: «да, так! да, так!». Здесь в принципе ничто не предназначено к расшифровке, нет никакой «знаковости», к которой мы, в общем-то, приучены сценой последних лет. Театр не кодирует своих сигналов в зал и не рассчитывает на короткий отзыв: «вас понял!». Хотя, конечно, вкладывает в сценические картины — свое и понимания — хочет.

Известно, что «Мещан» Максим Горький писал в канун первой русской революции. Известен контекст горьковских писем того же времени, когда пьеса обдумывалась, писалась, вышла на сцену. Хрестоматийно упоминание о конной полиции у театра в день премьеры и городовых, переодетых капельдинерами и поставленных на контроль. Так и принято трактовать: распад мещанского дома в преддверии революции. В постановках, памятных уже по личным впечатлениям, обычно именно это определяло «зерно». Добивались публицистики. Бросали в зал фразы-лозунги. Заставляли Бессеменова бояться нарастающей за окном песни — музыки революции. Рецензии озаглавливались: «Крушение бессеменовщины», «Под натиском времени».

В спектакле Георгия Товстоногова старик Бессеменов всецело занят тем, что происходит у него в доме, и не очень-то прислушивается к тому, что совершается на улице. Тем более что с улицы доносится вовсе не гул эпохи, а треньканье балалайки или субботнее пение про удалого Хас-Булата. {185} Этот Арзамас или этот Окуров революции не страшится, с ней не враждует, капли ее, сюда занесенные, рассасывает без остатка — как рассосало здесь Петра, отчисленного из университета за участие в студенческих беспорядках. Старика сыновнее исключение гложет, но природа этого переживания та же, что природа его переживаний насчет неприлично долгого девичества Татьяны. Важно, чтобы сын вышел в люди, воспроизвел в себе отца и себя самого в сыне. Существующий порядок Бессеменов чтит безразлично, чтит в той мере, в какой он позволяет покой этого воспроизводства, — чтил бы и порядок иной, позволь и он то же самое.

Время вовсе не враждебно Бессеменову, они взаимно нейтральны; не сцеплены взаимодействием. История по себе, и он сам по себе. В этом противостоянии их и рассматривает театр. Отсюда странный, парадоксально великий масштаб роли, сыгранной Евгением Лебедевым в «Мещанах». Отсюда вообще эта почти парадоксальная сила — рассмотрения одного дома, замкнутой в себе галактики его.

В пьесе есть сцена, когда Елена приносит владельцу дома плату за квартиру. Бессеменов — Лебедев садится на свое место за стол, кладет перед собой счеты, считает. Это ритуал: мещанский быт ритуалами перенасыщен, почти всякое житейское отправление кристаллизуется здесь в некую возвышенную над собой формулу самого себя, обретает магичность. И дальше, дальше — в дурную бесконечность мещанского «второго плана», в затягивающую глубь неисчерпаемой пустоты, которая составляет внутренний мир хозяина этого дома. Отбрасывая деревянные кругляшки на железных прутьях своих счетов, напоказ сухо щелкая ими, Василий Васильевич Бессеменов сумрачно дает почувствовать и то, что Елена вертихвостка, и то, что он прекрасно знает, как она об нем понимает, и то, что он не снизойдет до того, чтобы перед ней в чем-то оправдываться: мне — перед вами?.. За скрягу держите, за копеечную душу, а что вы о жизни моей знаете?.. И когда Елена — Л. Макарова с ее постоянной женской подковырочкой поддразнит его комплиментом: «Какой вы… аккуратный…» — старик не огрызнется, не примет этот вызов дразнилки, а ответит ей почти милосердно, почти великодушно, скажет ей: «Само солнце восходит и заходит аккуратно».

В этом внутреннем самоуподоблении Бессеменова солнцу Лебедев вовсе не ищет открыть комизм, он знает в этом человеке почти жертвенную серьезность, знает в Бессеменове почти самоотверженность, с какой тот выполняет свою роль мировой оси, свою роль определителя орбит. Недаром режиссер дал ему не написанную автором сцену ночного дозора, когда по заснувшему дому старик проходит впотьмах со свечой. Да, конечно, он следит за порядком и потому, что не спится, и потому, что это привычка, и потому, что его зудит обычный житейский психоз: погасили ли керосиновую лампу, задвинули ли на ночь засов, не угарно ли, не каплет ли из рукомойника. Да, конечно, это и ворчливая, для самого себя разыгранная живая картина укоризны: вы вот спите, а я вот не сплю, на вас положись — и угоришь, и обкрадут. И вместе со всем комнатным, домашним, в проходе этого выпрямленного во весь свой небольшой рост плоскоспинного старика в коротко подрезанных подшитых валенках есть что-то от хрестоматийной чеканности образов величия, ну, скажем, «Мороз-воевода дозором обходит владенья {186} свои» или «Спите, бог не спит за вас». Дверь из комнаты Бессеменова на сцену открывается всякий раз с отчетливым длинным скрипом, и опять же этот звук не подлежит расслушиванию чисто житейскому, хотя, конечно, можно объяснить все тем, что дом построен давно, притолоки рассохлись, петли проржавели, а заодно сообщить всему этому житейскому смысл быстро расшифровывающейся метафоры — со скрипом приближается к своему концу бессеменовщина. В спектакле Товстоногова режиссерская ремарка «скрип — входит Бессеменов» сродни ремарке шекспировской: «Трубы. Входит король». И комнату там, за скрипящей дверью, воображаешь себе не в громоздких достоверностях супружеской спальни старшины малярного цеха; если построить слово на манер старых «молельня» или «мыльня», там представляется «мыслильня», «страдальня», где все темнеет и гудит от бессеменовских вопрошаний, не ищущих ответа, где словно действует какой-то могучий усилитель, придающий вселенский масштаб и тому, что кто-то спер досточку, проложенную через лужу у дома, и тому, что сын до сих пор не написал прошение о взыскании семнадцати рублей пятидесяти копеек за окраску крыши на сарае.

Лебедев меньше всего соблазняется разоблачением мещанской мелочности, напротив, он открывает силу мещанского укрупнения, гиперболизации. Его Бессеменов не сквалыга, а Саваоф, и в пропаже этой самой злосчастной дощечки он зрит знак великой порчи мира. И потому стремительно обижается, когда его не поймут ближние, не расслышат смысла притчи о досточке и роде людском. И с этим чувством обиды — непереносной, незаслуженной — осмысливать, растравлять, растить ее уйдет Бессеменов в свою «страдальню» или отправится с женой отшельничать на кухню, прижмет к себе специально вызванную из сеней старуху, чтобы ее куриная преданность еще раздирательней явила отступничество и глухоту остальных.

Во всем этом бессеменовском театре для себя есть, однако ж, редкая подлинность и неподложная мощь натуры. Он и занятый и умный, в сущности, человек, Василий Васильевич, и есть в нем даже своеобразная культура людей его сорта; он из тех, кто всегда найдет время насладиться умным разговором, спором о высоких материях. Он любитель слушать, любит кинуть словцо или вопрос, от которого на длинную речь заведется собеседник. И уж если мы, подобно, кажется, всем писавшим об этом спектакле, упомянули о Шекспире, то у владельца арзамасского майората есть и любовь к шутам. Ободрашку Перчихина он много лет пускает в застолье именно на этих правах, — впрочем, тут можно вспомнить не только Шекспира, а и со средних веков живучую русскую склонность к простякам и юродивцам. И риторские грохотания Тетерева — П. Панкова, басовые раскаты его обличительных мудрствований Бессеменов тоже слушает вчуже и с удовольствием — и не скупясь, как заслуженное, наливает этому мрачному потешнику полную стопку.

Бессеменову, как и иным героям Лебедева, от захолустно циничного Монахова до прорвавшегося в историю Артуро остро присуще некое высокомерие, чувство органического превосходства человека, занятого великими идеями, над практицизмом иных, занимаются ли они своими жалкими дивидентами как руководители треста цветной капусты в пьесе Брехта, строительством {187} железной дороги, как в «Варварах», или, как в «Мещанах», продолжают обсуждать какую-то там политику, из-за которой сына Петра и так уже турнули из университета. Бессеменов — Лебедев занят именно что вопросами бытия. И даже на простейшее сообщение Тетерева, что в нынешнем месяце он, певчий, неплохо подработал, ибо много было и похорон и свадеб, герой Лебедева отвечает со все тем же подтекстом «вечных вопросов» жизни и смерти. Иное дело, что самые общемировые воспарения мысли Бессеменова — Лебедева с какой-то фатальной мгновенностью заземляются, замыкаются на себя. Библейская «Книга бытия» у него, там, в «страдальне», должно быть, лежит рядом с амбарной книгой приходов и расходов — это как бы одна книга.

Что значит «жизнь», и что значит «смерть»? А то и значит, что вот он стар, а дети не пристроены, и даже этот немолодой и пьющий постоялец, в конце концов, сошел бы за жениха, все не воспринимает предлагающих околичностей на этот счет — как ни старайся, разве что только Татьяна в который раз зашипит про себя на отцовскую бестактность.

Вероятно, этот проклятый дар замыкать все токи мира «на себя» есть источник того невыносимого напряжения страстей, той мощи эмоционального поля, какое являет, на наш взгляд, всегдашний и коренной признак мещанского дома. Иным не снились те кипения и взрывы, какие здесь повседневны как мытье посуды. Здесь способны годами вынашивать титаническую ненависть к снохе за то, что она выразила сомнение, на русском ли масле следует жарить котлеты, усмотрев в сем факте и неуважение к жизненному опыту, и угрозу выгнать старую хозяйку из ею воздвигнутого дома, и жажду поссорить мать с сыном. Сама всемирная драма оттеснения старого новым просвечивает здесь сквозь скорлупу выеденного яйца. Ужасное богатство этого мира, охотно посещаемого карикатуристами, кажется, впервые открыто нам товстоноговским спектаклем всерьез.

Если искать определения актерского искусства Евгения Лебедева, а говоря шире, актерского искусства вообще, каким его утверждает и воспитывает Георгий Товстоногов, то вот этот, как теперь полюбили говорить, алгоритм: слияние с человеко-ролью при всей своей полноте здесь имеет поставленной целью ту точку понимания, ту полноту точности, которая уже есть конец и невозможность дальнейшего пребывания в слитности и требует секунд видного нам отделения актера-художника от человеко-роли. Это «отделение через точность», «отделение через понимание» вообще есть, как нам представляется, закон режиссуры Товстоногова, форма его личного художественного присутствия в спектакле.

… Отравилась Татьяна. Слабо, мяукающе застонала у себя в комнате. Старики выскочили из своей. И по тому, как мгновенно они вылетели, как привычным окриком Василий Васильевич успокаивающе оборвал слезное квохтание заметавшейся жены и как при повторном стоне ринулся в комнату к Петру — спасать, вмиг стало отчаянно видно, что они уже, наверно, с год сторожат беду, трясутся над детьми, ждут худшего и дождались-таки. Беда застает старика и врасплох и в готовности, он вмиг включается в предписанный ею ритм. На ослабевших, ватных с перепугу ногах, со взмокшими и словно сразу поредевшими волосенками, с набухшими от слез — плакать-то {188} не время — веками, механически засучив рукава — надо же что-то делать! — он выскакивает от Татьяны, чтобы отчаянно и беспомощно командовать: «Воды! доктора! двадцать пять рублей! гони!..».

В эту минуту представляешь себе, как бы Лебедев — Лир вынес на руках удавленную Корделию; здесь такая абсолютность и точность деятельного ужаса и горя, что впору поклониться актеру.

Старика, в общем-то, прогоняют от больной, уговорив уйти к себе, побыть возле голосящей Акулины Ивановны; он, как всегда бывает с мужчинами, стушевался в этой уверенной медицинской суете с ведрами, тазами, полотенцами. Но вот ему, пережившему за своей дверью все бывшее и небывшее с Татьяной, доктор Троеруков, это спешно доставленное на извозчике провинциальное светило в гамашах, этак через губу поручится за жизнь самоубийцы, Бессеменов тихо переспросит, услышит подтверждение и, повернувшись к иконам, которых нет, которые висят на «четвертой стене», рухнет на колени, посмотрит на бога с такою силою благодарности, с такою мукою облегчения, по которой стосковалась наша сцена без занавеса и без трагедий.

И еще. Уже под конец, уже после того, как, цепляя одно за другое, пополз, раскатился, обрушился скандал — ужасный, раздирающий, бесстыжий. Втягивающий в себя тех, кто его разнимает, заразный, как кликушество, всеохватный и не из-за чего. И — как в жизни — не припомнишь, с чего оно пошло. С того ли, что стариков, блаженно парадных в своем возвращении от обедни, встретил дома развеселый ералаш с песнями и притопываниями, не лишенными некоторого желания хотя бы заочно подразнить отсутствующих богомольцев. С того ли, что все-таки растерявшаяся перед стариками и от растерянности нагловатая Елена — Л. Макарова, защебетала с ними и с готовностью ласковой снохи, скрипнув корсетиком, кинулась к самовару предложить чаю. С того ли, что шариком прикатился выгнанный намедни Перчихин — Н. Трофимов: о нем и так неприятно вспоминать, потому что обидел его вчера Бессеменов лишне и, что обидел, жалеет, но не извиняться же, а тот, как назло, явился и, пьяненький, начинает восторженно преследовать истину, как другие спьяну зеленых чертиков ловят — вот сейчас я ее цап!

Скандал этот тем ужасней, что ему, как всем подобным скандалам, нечем кончиться. И уже смертельно изобидел старика Нил — К. Лавров, в самое сердце ранил его прозаической, простой быстротой своего ухода из дому, и уже оба были понятны нам: и Бессеменов в своем личном самочувствии Лира, оскорбленного неблагодарностью, сухим практицизмом там, где он считал себя вправе ждать не только всех рублей получки, отдаваемой ему в руки, но и всей меры лирической отдачи, всех лирических процентов на его, бессеменовское, благодеяние; и Нил, которому нужно, в конце концов, либо выдраться с этой липкой бумаги, либо уж увязнуть во всех здешних «неизбежностях странного мира», крутиться вместе со всеми по тошным орбитам. И уже опять же по законам спирального закручивания скандала на его очередном витке сцену ухода из дому с решительным визгом отчаяния разыграл Петр. Режиссура роли здесь, как нам представляется, строится на максимальной субъективной правдивости героя в объективную ложную, балаганную минуту. Петр здесь, по режиссерскому замыслу, взмывает духом, наслаждается, {189} позволяя себе роскошь свободы и поступка. На середку обрыдшей здешней гостиной он шагает, как на трибуну, на арену, на гордый эшафот, вдвоем с возлюбленной, которую он признает и объявляет миру — под свет, под свист, под топор, — но на возвышение, непременно на возвышение! А старик пришел в настоящий, нетеатральный ужас, сразу понял кошмарные и реальные последствия: стало быть, на университете теперь уже поставлен крест окончательно, сноха — клейма на ней негде ставить, да бог с ней что блудная, она же весь дом к рукам приберет и по ветру пустит. У Бессеменова сердце схватило и руки затряслись. Вот этими непослушными руками он взял горшок с какими-то комнатными цветами с подоконника и как-то потоптался с ним, не зная, куда переставить, взял тарелку, на которой стоял горшок, пристроил куда-то, потом взял второе растение, тоже переставил с окна на пианино. В жалкой и полной сосредоточенности его на этих маленьких действиях с горшками есть какая-то завораживающая бессмыслица чего-то еще непонятного нам, а для этого человека сейчас единственно необходимого и спасительного. Что это он? Что с ним, уж не выброситься ли из окна хочет — так ведь первый же этаж… Может, ему дурно стало, душно — так рванул бы рамы, черт с ними, с горшками. А уж сапоги-то зачем это он обтирает?.. Встал ногами на диван, открыл окно, закричал грозно, тихо, с верой: «Полиция‑а‑а!»

Это одна из тех точек роли, где, по щепкинскому выражению, влезши в шкуру роли, актер тут же, мгновенно выворачивает ее наизнанку. Вот именно тут, кажется, впервые на протяжении спектакля, уже под конец, его, — Товстоногов позволит зрителю обратить внимание на эту секунду «отделения через точность», отчеркнет ее в мизансцене, когда вышедшие из оцепенения домашние Бессеменова под руки подхватят старика с дивана, а Лебедев заставит его еще в воздухе топать ногами, закидываться, дергаться и обвисать напоказ.

Театр — Большой драматический — в той же мере пристален, в какой и нетерпим к тому, что надо бы назвать «мещанским театром для себя», к этому театру подтекстов, вторых планов, постоянных амплуа и надрывной полноты переживаний, за которую здешние трагики платят подлинностью инфарктов и смертей.

Театр мещанской жизни, где отец играет роль отца, мать — роль матери и дети — роли сыновей и дочерей их. Театр, в котором грызутся за главные роли, за реплику на уход, за преимущество в мизансцене чаепития — кому первому принять стакан; где каждый срывает, перехватывает эффект другого, где отыгрывают свои красноречивые паузы и поддерживают столь ежесекундное неослабное общение с житейским партнером, что стоит в него вступить — будешь занят только им. Театр жеста и символики жеста. Театр, если так можно выразиться, с «круговой драматургией» без развязок; вот уж воистину: герой или застрелись или женись, — никакого иного развязывания этой микровселенской драмы быть не может; отсюда выносят только ногами вперед, если не уводят в церковь венчаться или крестить. «Круговая драма» непрерывных самоутверждений в пределах «замкнутого на себя», воспроизводящего себя существования.

Кстати, отстояние Нила от бессеменовского дома в спектакле Товстоногова {190} дано прежде всего в том, что он — человек, рассерженно чуждый этому мещанскому театру жеста, живущий в простоте своего физического состояния, — устал, замерз, хочется есть; доволен тем, что, не струхнув, всласть переругался с хамом-начальником; влюблен. Если он хоть как-то и втянут в бессеменовские игры — а попробуй в них не втянись, — то оно заметно разве что в некоторой, так сказать, программности его поведения, да еще в том, что он, как все здесь, не прочь подразнить, задеть остальных тем, что ни он до них, ни они до него не касаются. В его правоте маловато великодушия, а впрочем, откуда ему взяться: легко представить себе, сколько сил ушло у этого воспитанника бессеменовского дома, чтобы наладиться на иной строй. Как ему не лелеять, не культивировать в себе этого им самим сделанного человека, как не возгордиться в простоте душевной. И Татьяну он отодвигает от себя самоохранительно и инстинктивно: не может он никого отсюда вытаскивать, сам только что вылез. Его легкость и жестокость во многом — от здешней тяжести и вязкости, и в Татьяне ему угрожающе мерещится все та же здешняя способность облипать, держать собою, ревновать ко всему, как того же Нила ревнует старик Бессеменов. То ли дело Поля — с ней куда угодно, хоть в Сибирь, хоть в Америку…

В глазах румяной и вялой Татьяны — Эммы Поповой, когда она выслушивает братски фамильярные, наставительно простые советы Нила — «скучно тебе жить — займись чем-нибудь. Кто работает, тот не скучает. Дома тяжело — поезжай в деревню… А то — в Москву…» — в глазах ее тоскливость почти высокомерная. Она себя чувствует ну, что ли, одной из чеховских трех сестер, которой приходится читать хамовато-простодушные рецензии (такие были: дескать, девицы они не безденежные, с образованием, хотят в Москву — сели бы на поезд да поехали). Она так же обижается тут на Нила, хотя постарается ему показать, что скрыла обиду, как бурно обижается на него ее отец, когда Нил скажет ему: «Не корите вы меня вашим хлебом! Я отработаю все, что съел». «Ты… душу мне сожрал…» — взвоет, застонет, схватится за грудь Бессеменов, и мы поймем в эту минуту еще одну из «неизбежностей странного мира», где подсчитаны на счетах все копейки, притом что однажды данный кому-то рубль вовеки неотплатен, отдан под какие-то вечные душевные проценты. И никакая Москва, с ее женскими курсами Герье, студенческими номерами Фальцфейна на Тверской, напротив Камергерского и Художественного театра в Камергерском, никакая реальная Москва не оплатит ей, Татьяне, того, что ей должен мир.

Это довольно высокая, гладко, сурово зачесанная девушка с неистребимо румяным лицом — совсем не рохля, не мямля; и фразу — «Не знаю, не представляю — что значит жить? Как я могла бы жить?» — она произносит совсем не с интонацией ноющей растерянности, казалось бы, неизбежной здесь. Она ведь из того же царственного дома, что Бессеменов, она принцесса в нищете, не снисходящая до борьбы за престол, гордая своим рубищем, которое она носит, как порфиру. Принцесса в изгнании, душа, томящаяся жалкостью мировой плоти, она принимает как мученичество низость своего удела, возвышает его тем, что принимает. Беда в том, однако ж, что в этом всеобщем театре мещан ни у кого не хватает великодушия хоть подыграть другому. И родители, хлопоча в своей роли безутешных и не {191} опускающих рук родителей дочери-перестарка, своими вздохами, намеками и гореваниями то и дело ставят ее в безобразно комические положения. И она, бедняга, со слышным шипением кошки, на которую вот опять наступили, встает из-за чайного стола и, выпятив грудь, свистнув подолом, спешит уйти отсюда, где ее не понимают. Как отец уходит к себе страдать и взращивать горькие плоды обид, она тоже жаждет места уединения. Чтобы там стать выше, осознать себя нечувствительной к этой жалкой боли и вернуть себе какими-то, ей одной известными, способами свою сомнамбулическую надменность. Чтобы потом, опять сомнамбулой и принцессой, пройти через столовую, поблескивая вымытыми-вымытыми, лакированными щеками матрешки. Во всем этом ни тени карикатурности, ни грана ее упрощающей остроты. Здесь опять абсолютная и жалкая полнота бытия личности и опять отделение через точность.

Вселенная дома, где каждый — в себе! как-то громко, вопяще, публично — в себе. Мучительно бестактны все — и связаны той бестактностью; осуществляют через нее свои контакты. Кажется, этот мир распался бы, окончательно раскатился бы по углам, если бы не держащий эту галактику, как закон всемирного тяготения, закон скандала. Эти запертые в себе люди цепляют друг друга, изобретательно и садистически дразнят, выходят на связь через крик. Если бы они были воспитанными и молчали, было бы, кажется, только хуже, страшнее от этого скопища одиночеств в тесноте под общей крышей. Скандал здесь парадоксальный эрзац единения, как в иных условиях может быть им же совместный рев дружинников «Михаила Архангела» или сектантское радение. Либо полная, пугающая унисонность, либо уж полнейшая безобразная полифония личных воплей в одной комнате в одно время. Так надрывают горло — каждый в невыразимости личного своего отчаяния — старик, старуха, Татьяна, еще кто-то в неожиданно резкой, неожиданно смешной сцене перед концом (опять — на сей раз режиссерское — отделение через точность, опять — уже режиссерское — почти карнавальное выворачивание наизнанку ситуации).

В кинотехнике есть такое приспособление — трансфокатор. Он позволяет, не меняя точки съемки, не передвигая камеры, менять план, скажем с крупного на общий. Секрет спектакля Товстоногова в существовании здесь такого же трансфокатора — в мгновенности и естественности переключения с крупного плана на общий. Но в том-то и дело, что, меняя оптику нашего зрительского восприятия, отодвигая лица в дальний исторический план кадра, Товстоногов вовсе не хочет, чтобы мы осознали все показанное нам в его уменьшенном временем размере, в микроскопичности его мучений и дней, уплывающих все дальше и дальше в глубь кадра, откуда встречным движением выдвинется и утвердится слово «конец».

Историческое кадрирование внеисторической, суетливой, самовоспроизводящейся вселенной мещанского дома дает итоги напряженной социологической всеобщности. Живой, антизнаковой, не позволяющей вынести себя на авансцену, кристаллизующейся в сознании зрителя для того, чтобы он успокоился, знающе произнеся «некоммуникабельность» или что-нибудь из другого же, карманного словаря. Спектакль не апеллирует к терминам, {192} которые всегда обладают странной способностью успокаивать, подбивать черту размышлениям. Жизнь он объясняет не терминами, а жизнью, что не успокоительно, но более верно.

В сущности, Товстоногов в своем театре вот уже не так мало лет очень серьезно, очень спокойно, очень трудно занят живым изучением социально-исторической логики русской истории, которая видится ему достаточно драматичной и достаточно постижимой. В его спектаклях любят искать короткие и ближние аналогии с процессами сегодняшними — это безосновательно, потому что связи его спектаклей с современностью совсем иные, совсем не из тех, о которых почти с репетиловской приглушенной оживленностью передают друг другу: «Как, вы до сих пор не были? Так это же про всю нашу жизнь!..». У Товстоногова от «Варваров», от «Горя от ума», от «Трех сестер», от «Гибели эскадры» и вот сейчас до «Мещан» — это действительно о всей нашей жизни, только иначе. О дурном и хорошем в наших корнях. Об эволюции социальных типов. О родословной сегодняшнего интеллигента, сегодняшнего бюрократа, сегодняшнего мещанина, сегодняшнего человека с завода. Квартиры, дома, города товстоноговских исторических спектаклей сегодня обитаемы, потому что жизнь никогда не начинается с нуля, не знает исторически бессодержательных пустот, хотя и знает самые резкие разрывы. И плохое и хорошее — все не на пустом месте. И прекрасное, спокойное, полное живых токов и мыслей искусство режиссера Георгия Товстоногова, такое единственное и его собственное — тоже не на пустом месте, тоже живет в спокойном, питающем ощущении своих связей.

*«Театр», 1967, № 5*

К. Рудницкий еще в пятидесятые годы был если не приверженцем, то из числа сочувствующих критиков Товстоногова, искусство которого называл «жизнеутверждающим» («СР», 1957, 3 дек.). В 1984 году о «Смерти Тарелкина» он говорил как о празднике театра. Но его суждение о «Мещанах» было очень заметным исключением — этим оно и интересно.

## К. Рудницкий Из книги «Спектакли разных лет»

Драма, происходящая на сцене Большого драматического театра, — это его, Бессеменова, драма. Она тянется долго и однообразно. Она медленно нарастает и нагнетается. Все хуже и хуже становится старику, ожесточенно отстаивающему уже сломленный и незащитимый уклад жизни, уже рухнувшие и почти забытые обычаи, никому ненужные порядки… Что же все-таки происходит на долгой дистанции пьесы, что в ней меняется? В чем видит сегодня режиссер ее интерес и смысл?

Товстоногову важно установить, что и за Бессеменовым есть своя правда. Пусть в начале пьесы Бессеменов — Лебедев еще агрессивен и полон сил, в конце — слаб, жалок и сломлен. Был волевым и, как в старину говорили, «нравным», стал суетливо-крикливым, машинально раздражительным, внутренне дряблым. Мы оказались свидетелями поражения этого здравого смысла, этой тяги к жизни устойчивой, упорядоченной, достойной.

{193} Правда, поражение старика мы предвидели и предугадывали заранее, едва начался спектакль. Правда и то, что во всем ходе пьесы, как ее прочитал Товстоногов, при всей бесспорной свежести ролей Нила и Татьяны, не оказалось ни единого неожиданного для нас эмоционального или событийного поворота. Наконец, этот самый будто бы «незыблемый уклад жизни, основанный на страхе и послушании», о котором пишет Туровская и крах которого Товстоногов пожелал раскрыть, — в современном сознании не воспринимается ни как незыблемый, ни как мало-мальски реальный… Попытки Бессеменова — Лебедева защитить позиции здравого смысла с первых же реплик «Мещан» выглядят наивными, безнадежными. Драматическую борьбу начинает заведомо обреченный на поражение человек. Своеобразие его положения посреди сегодняшнего мира состоит в том, что Бессеменов не вызывает ни сочувствия, ни гнева. Его «позитивная программа» слишком скудна, душна и непривлекательна по нынешним-то временам. Спектакль, в котором драма Бессеменова воспринимается режиссером столь серьезно, кажется томительно длинным и, откровенно говоря, скучным, пресным. В истории есть ведь и такие периоды, с которыми знакомиться неинтересно…

*1974*

Лишь самую глубь замысла не достигла почти единодушная в своих восторженных оценках критика, да и по всем условиям почувствовать ее было невозможно. Товстоногов же проявил необычайную художественную чуткость, соединяя мысленно «Мещан» с театром абсурда и воспроизводя его на сцене с той степенью конкретности и понятности для всей публики, о которой наши театры могли только мечтать. Он без раздумий присоединился к Ионеско в его философии быта, присоединился к философии трагедии, вырывающейся из абсурда. Нил товстоноговских «Мещан» здравомыслен демонстративно, потому что абсурд трагичен, а здравый смысл — нет. Формулу будущего спектакля Товстоногов выводил из реплики Нила: «Вы разыгрываете бесполезную драму под названием “Ни туда, ни сюда”». Часы, отсутствующие в ремарках у Горького, Товстоногов сделал таким же раздражающим лейтмотивом, как Ионеско в «Лысой певице». До последних лет жизни драма абсурда маячила перед глазами режиссера как возможность если не поставить, то хотя бы иметь такую постановку в БДТ. (Переговоры на этот счет велись с Э. Аксером — предполагался С. Беккет.)

«Мещане» — самый большой долгожитель театра Товстоногова. Время от времени спектакль останавливал на себе внимание то новыми деталями, то вдруг прояснившимся смыслом какой-то роли, то необыкновенной стойкостью замысла, которому не вредили годы. Через двадцать лет после премьеры отметили юбилей.

## А. Альтшуллер Спор на все времена

Поставленный Г. А. Товстоноговым в Большом драматическом театре имени М. Горького в 1966 году спектакль «Мещане» сразу же обратил на себя внимание свежим прочтением знаменитой пьесы. «Мещане» завоевали стойкий {194} зрительский успех, были с интересом встречены театральными деятелями, специалистами.

В сценическом воплощении горьковской драматургии советский театр на разных этапах своей истории добивался крупных творческих побед («На дне», «Враги», «Старик», «Васса Железнова», «Варвары» и др.), однако «Мещане» никогда не входили в ряд значительных и несомненных удач. И, хотя пьесу ставили много, в разных городах, нередко весьма даровитые режиссеры, подлинный успех не приходил, и она как-то незаметно обросла традиционными трактовками и сценическими штампами.

Товстоногов показал, что события, происходящие в доме старшины малярного цеха Бессеменова, — не просто конфликт «отцов и детей», как обыкновенно трактовали их, а нечто куда более значительное и широкое. В этом доме, где властвует густой и затхлый быт, происходит философский спор о жизни, столкновение разных мировоззрений. Дом Бессеменова — тюрьма для духа. С окостенелостью мысли, фетишизацией раз и навсегда установленного «порядка», духовным гнетом вступают в бой пафос обновления и жажда перемен.

Идеи, заложенные в этом спектакле, — на все времена. Конечно, годы идут, и вместо бессеменовского граммофона в доме может голосить японский маг, вместо обитого железом сундука красоваться импортная стенка, но суть конфликта от этого не меняется. Мещанство как определенное мировоззрение живуче, выдерживает натиск времени и всегда агрессивно требует признания.

Бессеменов в блистательном исполнении Е. Лебедева сосредоточен на себе и хочет быть центром семьи. Но одно дело усесться в центре, когда провинциальный фотограф делает семейный портрет (такая большая фотография появляется перед зрителем в начале и конце спектакля), и ох как непросто быть таким центром в жизни. Никто не тянется к этому «центру», все в доме расползается и трещит. Здесь царит атмосфера раздражения, взвинченности, свары, скандала. Г. Товстоногов метко заметил, что обитатели дома постоянно находятся в одном из трех состояний: до скандала, во время скандала, после скандала. Четвертого не дано. Все так или иначе вкручены в эти конфликты, и только один человек не желает в них участвовать. Воспитанник Бессеменова машинист Нил то с достоинством, то с юмором избегает их. Нил в исполнении К. Лаврова лишен привычного героического начала. Открытый, ироничный, твердый парень, он хорошо знает, что нужны не словесные перепалки, а поступки. И он наносит самый сокрушительный удар по всему мещанскому укладу — уходит из бессеменовского дома.

В спектакле слаженный ансамбль «звезд» прославленного театра. Кроме Е. Лебедева и К. Лаврова со дня премьеры играют Л. Макарова, М. Призван-Соколова, Н. Трофимов, В. Рецептер. Органично вошли и новые исполнители В. Стржельчик (Тетерев), Л. Малеванная (Татьяна).

Спектаклю БДТ «Мещане» пошел двадцатый год. Его видели зрители многих городов нашей страны и за рубежом. Он и сегодня звучит свежо и современно.

*«Вечерний Ленинград», 1986, 3 янв*.

{195} На этом история «Мещан» не закончилась. 23 мая 1990 года, в первую годовщину смерти Товстоногова, театр возобновил любимый спектакль. В этот день уверенность в том, что театр умирает навсегда, была до некоторой степени поколеблена. Постаревшие на четверть века актеры играли так, как будто родились только для этих ролей, этих сценических жизней и никогда с ними не расставались. Замысел держался столь прочно, что оттенки и детали, вся тщательность игры, которою и преобразилась старая пьеса в 1966 году, сами собой появлялись на прежних местах. Новые исполнители, конечно, отличались от прежних (смиренная Татьяна Л. Малеванной от тяжеловесной раскольницы Э. Поповой, элегантный Тетерев В. Стржельчика от гудящего органом Тетерева П. Панкова), но совершенно гармонично соединились с прежней «семьей». «Цементирующая сила» режиссуры победила время, хотя оно не осталось в долгу: смягчило скандальные нравы, притушило страсти по сахару и копейке, охладило споры о двух правдах, показывая их бесконечную бесплодность, и, где только смогло, нанесло уроны фигурам, профилям, осанке и голосам.

Еще через год этих посмертных «Мещан» показали в Москве. Рассказывали, что в зале поместилось публики числом все прежние зрители спектакля плюс молодежь. В Москве состоялся не то чтобы спектакль, а какая-то мистерия, «действо о “Мещанах”» с очищением и слезами на глазах.

## «Мещане». 20 мая 1991 года

БДТ решился восстановить одну из самых знаменитых постановок Георгия Товстоногова, спектакль, рожденный четверть века назад и, казалось бы, уже отживший свое. Эта затея представлялась сомнительной, если не обреченной на провал. И когда театр приехал в Москву, чтобы сыграть «Мещан» в том составе, который играл премьеру, многие просто не рискнули прийти, опасаясь обнаружить вместо былого великолепия нечто жалкое, мемориальное, рассчитанное на снисходительность. Ведь по всем законам театра и жизни в одну воду нельзя ступить дважды.

Но в тот вечер случилось чудо. Да, именно чудо, без всякого преувеличения.

Зрительный зал Театра имени Моссовета, где выступали ленинградцы, был переполнен: люди стояли в проходах — и в партере, и на ярусах. Такого аншлага, такого воодушевления публики театральная Москва не знала, по крайней мере, несколько лет. Как заметил во вступительном слове перед началом спектакля М. Ульянов, этот зал нужно было бы сфотографировать и показывать фотографии во всех театрах как доказательство того, что власть театра над людьми все-таки еще возможна, хотя мы в этом разуверились, забыли, что нечто подобное бывает.

Главное, что природа этого воодушевления была далеко не только ностальгической. Это была победа мастерства — над возрастом, над штампами, которыми те же самые корифеи БДТ обросли в последние годы. Участники давней премьеры — Е. Лебедев, М. Призван-Соколова, К. Лавров, Л. Макарова, Н. Трофимов, В. Рецептер, Л. Сапожникова, а также В. Стржельчик, {196} заменивший покойного П. Панкова, и Л. Малеванная вместо оставившей сцену Э. Поповой, показали искусство такого класса, что дух захватило. Говорят, в Ленинграде реанимированные «Мещане» сегодня тоже идут достойно. И все же так, как артисты играли 20 мая в Москве, каждый раз играть невозможно. Они играли, хочется сказать, вызывающе. Это был вызов, который искусство бросало самой жизни, самому течению времени.

Наконец надо сказать, что режиссура Товстоногова здесь открылась новыми гранями. Оказалось, что этот спектакль о разрушении жизненного уклада нисколько не устарел ни по мысли своей, ни по форме.

Словом, это было прекрасно!

*«Московский наблюдатель», 1991, № 6* – 7

# **{****197}** Правду! И еще кроме правды…

Когда в 1964 году театру присвоили звание академического, БДТ еще не совсем был готов к нему, потому что жизнь его шла не академически и спорили о нем тоже вольно, бурно. Не то чтобы почет как-то повлиял на ситуацию. Вряд ли Товстоногова соблазнили покойные вершины официальной славы — нет, возведение в высший разряд в большинстве случаев проходило механически, за выслугой лет. Так, в порядке очереди, вслед за БДТ в Ленинграде академическими назначили Театр комедии и Театр Ленсовета.

И все же естественным для себя путем БДТ шел к состоянию равновесия, гармонии. БДТ — это «профессионализм академического уровня», «театру идет слово “академический”», — писали спустя пять лет (К. Щербаков, «КП», 1969, 27 июня). В ближайшие годы в БДТ почти все бесспорно, всему отдано свое. Кесарю — исторические драмы и политобозрения («Правду! Ничего, кроме правды!..», «Третья стража», «Защитник Ульянов»), Богу — «Историю лошади», Горькому — «Дачники», интеллигенции — «Беспокойную старость», политике — «Протокол одного заседания». Единственного Шекспира, единственного Гоголя Товстоногов ставил тоже в семидесятые годы. Попробовал себя в новой драматургии, поставил Шукшина и Вампилова. Если принять во внимание резонанс «Трех мешков сорной пшеницы» по В. Тендрякову, то классика на этом круге даже теснится современной темой, во всяком случае, так не главенствует в репертуаре и впечатлениях, как раньше и как будет в восьмидесятые годы. Открывается Малая сцена, и возобновляется студия при БДТ. Заграничные гастроли, регулярные и успешные, привычны. В середине семидесятых кажется, что наступило благополучие, что мастерство способно утомить и даже наскучить. Фраза Н. Берковского о «Цене» А. Миллера (режиссер Р. Сирота) как об одном из «безукоризненных спектаклей театра на Фонтанке последних лет» («Театр», 1969, № 5) может быть отнесена к большинству премьер семидесятых годов. В театральном институте профессор Товстоногов выпускает два курса режиссеров, которые запомнятся по названиям учебных спектаклей: «Зримая песня», «Вестсайдская история», «Люди и мыши». В этот олимпийский для себя период Товстоногов едва не покидает театр. Но все по порядку.

Октябрьский привет революции — «Правду! Ничего, кроме правды!..» (премьера 5 октября 1967 г.) затмил предшествующие ему «Традиционный сбор» и «Лису и виноград» ярким риторическим блеском. К нему обязывала круглая дата — пятидесятилетие Октября. Для документальной (так она рекомендована авторами — драматургом Д. Алем и режиссером Г. Товстоноговым) пьеса «Правду! Ничего, кроме правды!..» заметно тенденциозна. В конце шестидесятых годов, когда П. Брук делает спектакль о Вьетнаме, Вилар инсценирует «Дело Оппенгеймера», {198} «Современник» в Москве (тоже к юбилею 1967 г.) разразился трилогией из истории России, где драматизм усиливается с каждой частью, с каждой из выбранных страниц, от «Декабристов» к «Большевикам», на этом фоне ленинградский документ все-таки более плакат, чем объективная хроника или драма. Д. Аль взял за основу стенограммы настоящего суда над советской властью, который состоялся когда-то в США, стенограммы так называемой «оверменовской комиссии», ввел Ведущего, а также, ради горячих цитат, ряд исторических персонажей — А. Ульянова, П. Шмидта, Линкольна и т. д. Добиваясь единства, стремясь к согласию в прямом и переносном смысле, художник С. Мандель отразил зрительный зал в бело-голубом убранстве лож и стен на сцене, а Товстоногов поручил роль Ведущего К. Лаврову, актеру бесспорного для зрителей обаяния и правдивости. Роль от театра пришлась Лаврову даже слишком близко к судьбе, ибо с ней он вышел в большую политику. Ведущий сидел в зале и комментировал действие, вставая с места. Какую же правду провозглашал театр? Ведущий утверждал, что гарантия истины, которую защищает он, а с ним и авторы спектакля, в «честной позиции по отношению к истории». Театр честно, в том не приходилось сомневаться, сделал альбом политических карикатур и политических листовок, чередовавшихся, как эпизод с Брешко-Брешковской, которую в исполнении М. Призван-Соколовой вносили на сцену остатки реакционных сил с пением народнического гимна, с пламенными монологами Робеспьера, Г. Димитрова и Д. Дефо. Было похоже, что Товстоногов здесь учитывает опыт Э. Аксера (он научил в «Карьере Артуро Уи» актеров БДТ стремительному и контурно-резкому рисунку роли), а в остальном положился на общую для всех строителей коммунизма идейную платформу, не требовавшую особенных доказательств. Так что *формальная* правда побеждала, и финал с сенсацией из американских газет 1919 года «советская власть пала» (последняя фраза спектакля) для торжеств 1967 года был настоящей находкой.

## В. Михайлов Правда побеждает!

Этому спектаклю пошел второй год, но на каждом новом представлении зрительный зал по-прежнему заполнен до отказа. Для Ленинградского академического Большого драматического театра такой успех не новость, и спектакль не привлек бы особого внимания, если бы в основе его была обычная, написанная согласно «строгим законам жанра» пьеса. Своеобразие документальной хроники ленинградского литератора Д. Аля «… Правду! Ничего, кроме правды!» в том, что в ней противоборствуют не столько люди, сколько идеи.

На сцене развертывается одна из первых в истории идеологических схваток между адвокатами империализма и защитниками только что рожденного, первого в мире социалистического государства. Пьеса построена на подлинных протоколах сенатской комиссии в Вашингтоне. Протоколы, публицистические отступления — и ничего больше. Но зал то и дело взрывается {199} аплодисментами. Уже поэтому стоит вернуться к спектаклю, чтобы понять, исследовать истоки успеха.

25 марта 1919 года. Здание американского сената. Комиссия, созданная постоянным советом САСШ, судит… Октябрьскую революцию. В партере перед оркестром появляется Ведущий:

— Я актер этого театра. Моя фамилия Лавров. Мне поручена сегодня самая трудная роль — не быть актером.

Ведущий пока что не вмешивается в действие, только предупреждает: театр и драматург ничего не выдумали, каждое слово, каждая реплика взяты из подлинных протоколов сената.

Сенаторы за судейским столом. Уже не первый день они ораторствуют, допрашивают, собирают «улики». Им давно все «ясно»: «большевиков поддерживает пять — десять процентов населения», «они опираются на немецких и латышских солдат, проходимцев и уголовников», «Россия терроризирована». Сенатор Уолкот, поверенный крупных промышленных фирм, с удовлетворением подводит итог:

— Я полагаю, мы имеем законное право посылать войска в Россию.

Но вот показания дает Раймонд Робине (Е. Копелян), полковник, делец, землевладелец:

— Сейчас, когда наша интервенция в России стала фактом, я решил: мой долг позаботиться о том, чтобы американские парни и русские крестьяне больше не убивали друг друга из-за неправильной оценки положения.

В сенате еще не знают, что, поехав в Россию, представителем Красного Креста, Робине вернулся в Америку с мандатом В. И. Ленина. Очнувшись от легкого шока, члены комиссии пытаются «вернуть» Робинса на «правильный» путь: они пытаются убедить его, что даже русские (имеется в виду Брешко-Брешковская) отрицают «правомерность преобразований, происходящих в России».

Усмехаясь, Робине напоминает:

— … Она сама пропагандировала это учение в продолжение сорока лет.

Сенаторам трудно, им приходится прибегать к самым нелепым измышлениям: об уничтожении брака, о национализации женщин в Советской России. Читала ли декрет об уничтожении брака Луиза Брайант? Пряча в глазах веселые чертики, Луиза Брайант (З. Шарко) подтверждает:

— Я читала подобный декрет, но не в «Известиях».

— Где?

— В юмористическом журнале «Муха»…

Овэрмен яростно стучит молотком. Всех — вон! Заседание будет продолжено при закрытых дверях. Ничего не поделаешь, иронизирует Ведущий, придется уйти: в стенограмме сказано, что именно в этот момент публику удаляют из зала.

Антракт. Первые впечатления. Задумываешься: почему строчки из, казалось бы, сухой, скучной стенограммы держат зрителя в постоянном напряжении? Отвечая на это, многие рецензенты прежде всего указывают на документальность пьесы, и они правы. Интерес к подлинным историческим фактам, к документам прошлого в наше время велик. И все-таки причина успеха не здесь. Она кроется в правильно понятой публицистичности. {200} В хронике Д. Аля уже сам заголовок дает ключ к решению спектакля. «… Правду! Ничего, кроме правды!» — один за другим присягают свидетели. И в то же время, за исключением немногих честных людей, изворачиваются, лгут, клевещут. Именно такой «правды» добивается от них сенат. Фактически ему нужно все, кроме правды.

Идет второе заседание. Четко, безбоязненно отвечает на вопросы комиссии человек с ясным, открытым взглядом. Джон Рид (Л. Неведомский). Да, он за национализацию промышленности. Да, он не против насильственного свержения власти, если власти свергаются народом ради лучшего будущего. Рида сменяет по-домашнему милая, негромкая Бесси Битти (Л. Макарова). Журналистка. Пробыла в России восемь месяцев, объехала всю Сибирь, встречалась с Лениным, но ее личные симпатии были отданы Керенскому. У сенаторов на Бесси особые надежды. И вдруг.

— У большевиков две основные цели — отдать землю крестьянам и управление заводами рабочим.

Бесси говорит это спокойно, раздумчиво, без всякого нажима. Отношение комиссии к свидетельнице резко меняется: она для них уже не настоящая американка, она «плохо информирована». Выходит, те, кто ни разу не бывал в России, информированы лучше?

Бесси спешат спровадить. Комиссия созывает «надежных», «проверенных» свидетелей. Они снова, как могут, живописуют голод, разруху, нищету.

— Было это? — грозно вопрошают Ведущего сенаторы. В театре все можно: посланец наших дней разговаривает с теми, кто остался в 1919‑м.

— Было, — отвечает он. В руках у Лаврова телеграфная лента. Короткие, сухие сообщения: «Клин. Положение катастрофическое. Хлеба нет». «Нижегородская губерния. Народ оцепенел от ужаса голодной смерти…» На экране в глубине сцены текст записки, оставшейся на столе Керенского в день его бегства из Зимнего дворца: «Хлеба в Петрограде осталось на полсуток. Подвозить неоткуда».

Да, тяжелое наследство досталось большевикам. Но вот как на заседании сенатской комиссии говорил Альберт Рис Вильямс:

— Рождение нового общества так же, как рождение ребенка, происходит в тяжелых муках и нередко сопровождается жертвами. А тот, кто видит в революции лишь одни ужасы и безумства, тот видит только внешнюю сторону событий. Истинная же сущность революции скрыта от него.

Этим острым полемическим приемом театр обнажает иезуистки подлую уловку буржуазной пропаганды. Да, так было: нас грабили, разоряли, нам мешали во всем, в чем только можно, и нас же винили в отсталости и нехватках. Впрочем, почему было? Руки у империалистов ныне короче, но ухватки те же: навредить, напакостить, извратить правду и потом, упрятав концы в воду, велеречиво и картинно сокрушаться по поводу коммунистических «неудач» и «просчетов».

Спектакль получился публицистически острым, по-настоящему талантливым. Из тех, что чаще всего появляются как результат тесного содружества театра и драматурга. В спектакле нет ни одной, если можно так выразиться, полнометражной роли. Но тем не менее драматизм борьбы, острота идеологического {201} спора захватили актеров. Роли Джона Рида, Луизы Брайант, Бесси Битти, Раймонда Робинса сыграны с подъемом. Каждый из очевидцев нашей революции — индивидуальность, наделенная своеобразием, чем-то своим, глубоко личным. Театр не пытается поставить их на котурны, возвести на пьедестал, представить людьми исключительными. Это простые, естественные в своем поведении, наконец, просто хорошие и умные люди.

Спектакль обязан своим успехом прежде всего режиссеру: Г. Товстоногов знает, как приковать внимание зрителя к сцене, не дать притупиться остроте, новизне впечатлений. Превосходных режиссерских находок много. Одна из них — вставные новеллы. В профессиональном отношении они решены блестяще и, несомненно, помогают поддерживать стремительность сценического повествования.

Но назначение вставных новелл не только служебное. Опираясь на них, театр хотел как бы подняться над фактом, показать, что суд над Октябрьской революцией — не забавный исторический анекдот, а одно из звеньев в цепи подобных политических процессов. Внешне демократически обставленные судилища, где все фактически предопределено заранее, — излюбленное оружие поборников свободы для обладателей тугой мошны и их платных адвокатов. Не раз пытались таким образом и до сих пор не теряют надежды задушить, выкорчевать идеологию рабочего класса — идеологию коммунизма.

К сожалению, этот режиссерский прием — использование вставных новелл — не всегда себя оправдывает.

Стенограммы сенатского процесса — превосходный повод для того, чтобы дать бой нынешним овэрменам — более изворотливым, более искусным, наученным многими поражениями. В сложной обстановке современного мира ориентироваться так же непросто, как пятьдесят лет назад. Не у всех достает политической зоркости, прозорливости, наконец, элементарной привычки анализировать.

Но этот повод остается неиспользованным. Экскурсы в историю революционного подвига обрываются на Димитрове. Театр останавливается неподалеку от цели. Почему? Трудно сказать. Возможно, сработал старый предрассудок: боязнь того, что вторжение в бури и страсти дня сегодняшнего сократит жизнь спектакля, превратит его в обреченную на скорое забвение агитку. Между тем умно понятая злободневность как раз и оказывается тем самым эликсиром долголетия, который обеспечивает длительный, незатухающий интерес к книге, к спектаклю, к картине.

Есть в спектакле и другие погрешности. Поставлен к позорному столбу один из героев вставных новелл, повешен второй, третий расстрелян, четвертый пал от руки убийц… Есть общее между ними? Вроде бы, есть. Но разве правомерно ставить в один ряд имена Чернышевского, Александра Ульянова, Димитрова, Робеспьера и… Джона Кеннеди? Возможно, а театре считали, что зрители не заметят огрехов. Замечают.

Однако в целом спектакль убеждает, что Большому драматическому театру доступны самые большие высоты художественной публицистики. Несомненные художественные достоинства спектакля, злободневность его звучания говорят в пользу того, чтобы театр показал эту свою работу и за {202} пределами Ленинграда. Такой спектакль с интересом был бы принят и москвичами, и горьковчанами, и уральцами, и сибиряками. Думается, что театр с помощью союзного Министерства культуры найдет возможность показать его и в других городах страны.

*«Советская Россия», 1969, 11 марта*

«Величие и падение сэра Джона Фальстафа» — предполагаемое название композиции по двум хроникам и комедии Шекспира. Потом оставили только двухчастную хронику «Король Генрих IV», сократив в итоге ее до одного вечера. Исключено было много эпизодов, в первую очередь батальных сцен. Героем же композиции, а затем спектакля, что более важно, чем перекройка источника, стал не Фальстаф, а принц Гарри. Автором композиции и в замысле главным героем был В. Рецептер.

Но тут в историю товстоноговских спектаклей по-настоящему вступает О. Борисов, на десятилетие ставший протагонистом БДТ.

Шекспир, в полном согласии с советской сценической традицией, — это полнокровность характеров, здоровый комизм, монументальный трагизм, балаган и ярмарочный театр, полагал Товстоногов. Однако «Генрих», вопреки всему, получился аскетичным. Не было в нем балагана и ярмарки. Простота дерева, кожи, строгий дуэт барабанов и флейт, и взамен советской шекспировской традиции — вариации на темы бруковского «Короля Лира», который пять лет до того потряс советскую публику и заставил примолкнуть в восхищении наших шекспироведов. Надежды на Фальстафа не оправдывались. Товстоногов думал изобразить падение Генриха, надевшего корону и предавшего друга. Падение это будет тем убедительней, чем сильнее зритель привяжется к старшему другу принца, к Фальстафу. Фальстафа Товстоногов и Е. Лебедев не выиграли, отчего по-иному вырисовался и образ принца. «Наследник деловитый» в нем несомненен, но вина не доказана. Затруднений выбора между жизнью и смертью (Товстоногов делил: первый акт — жизнь, второй — смерть) для него не существует, а душевная связь между ним и Фальстафом вышла столь непрочной, что разрыв бедой и трагедией не становился.

Оформляя спектакль, режиссер оставил на площадке минимум обозначений и один символ — висящую над сценой корону, которая под занавес загоралась кроваво-красным светом. Совершив круг поисков, Товстоногов вернулся фактически к елизаветинской сцене, хотя вначале не помышлял о реконструкции. Его вела логика современного прочтения мифа о роли личности в истории, который через Шекспира читался голым и мрачным тезисом. Потом он подумывал о «Юлии Цезаре», но кроме лаконичного и графичного даже в юморе «Генриха IV» (премьера 10 мая 1969 г.) ничего шекспировского больше не ставил.

Как самому Товстоногову виделся «Генрих», ясно из его воспоминаний об одной очень удачной репетиции, где актеры вольно импровизировали: «Такого артистизма, такого приближения к шекспировской природе чувств мы более уже не достигали» («Театр», 1985, № 4). Интеллектуализм возобладал над всеми {203} искомыми для Товстоногова шекспировскими качествами, и, не достигнув красочного реализма, режиссер нашел нечто ценное для собственного будущего — новые темы и нового героя.

## Д. Урнов Шекспир — классик и современник

Кто видит в спектаклях Ленинградского Большого драматического театра сейчас наиболее активную и влиятельную сценическую силу, тот к постановке шекспировского «Генриха IV» должен присмотреться как следует. Признаки перемен! Близится поворот… Можно, конечно, смотреть этот спектакль и по прежней, распространенной логике в толковании классических пьес. Зрителю, который решит смотреть именно так, смеется в лицо многоустая Молва:

«… Предсказывать возможно  
С известной точностью грядущий ход  
Событий…».

Правда, зритель отметит, что строк этих на своем месте нет (они переданы Молве), зато постановка сохраняет их смысл, более глубокий, чем щекотливая злободневность.

Тот, кого подзадоривала Молва, рассмотрит и по-своему оценит в костюмах сочетание звериных шкур со шлемами времен первой мировой войны.

И все же зритель, скорее, обратит внимание на то, как сжато, но сильно передано в спектакле основное столкновение — между королевской властью и дворянской оппозицией, между государственным единением и феодальным местничеством.

Сама по себе эта проблема от нас далека, но театр взял ее принципиальную суть: столкновение исторического прогресса с консерватизмом.

Границы монтажа не позволили противникам государственной идеи, защищаемой Шекспиром, высказаться так пространно, как это позволил им сам Шекспир. Но все же не опущены их основные доводы, а главное, почти все они представлены значительно и крупно. Зрителю видно, какая величественная совершается борьба (не разоблачение кучки негодяев). Возможно, кто-нибудь, услыхав, как бунтовщик Вустер намерен скрыть результаты переговоров с королем, вздохнет, должно быть: «Известно, политика — грязное дело…». Речь между тем идет не о политических кознях, а о движении истории. И не потому Вустер собирается лгать, что он всего лишь «улыбчивый подлец», а потому, что такова его историческая роль (театральную роль с мягкой значительностью исполняет Е. Копелян). Надо отдать должное стараниям, какие в спектакле приложены, чтобы соблюсти шекспировскую меру времени.

«Время» употребляется Шекспиром в хрониках особенно часто. Это понятие служит, собственно, ответом на все вопросы. Феодалам-оппозиционерам так и говорят, что их устраняет Время, а не король. И они сами отдают себе отчет в том, что, сопротивляясь государственной власти, они хотят остановить историю.

Шекспир, как известно, обращался с историческими фактами не без {204} вольности. В основу хроник он брал, в сущности, не факты, а более или менее сложившееся представление об этих фактах, об исторических событиях и деятелях. Поэтому Ричард III сделался у него чудовищем, а Генрих V — лучезарным героем, между тем ни тот, ни другой, соответственно, таких репутаций не заслуживали. Шекспир был верен истории в том, что называют «тактом действительности» (Белинский). Совсем не приходится его подправлять, когда речь идет о тенденциях времени, о том, куда и как двигалась в ту пору английская история. Шекспир точен, словно некие исторические часы.

Шекспир охватил всю страну, целую нацию, народ в историческом движении. Его взгляд обладал огромной протяженностью в пространстве и во времени. Шекспир оперировал веками, и притом не условно, не умозрительно, а практически — биографически. Шекспир хлопотал в Лондоне о получении благородного звания за заслуги своего семейства трехсотлетней давности. Из Стрэтфорда в Лондон он прошел не триста миль, а по меньшей мере триста лет. Да что триста! Прикидывая, какой отрезок времени умещался в сознании Шекспира, как много истории мог он охватить через быт, различные уклады жизни, какие ему приходилось наблюдать, исследователи отвечают: тысячу лет. Тысячелетние итоги подводил Шекспир, наблюдая и показывая становление английской государственности.

В начале хроники Генрих IV говорит, что англичанам надлежит исполнить долг, который тяготеет над ними уже четырнадцать веков. Затем он говорит, что «двенадцать месяцев прошло», как им решено исполнить этот долг. Наконец, он переходит к постановлениям государственного совета, принятым «вчера».

Вот это и есть постижение истории «домашним образом» (Пушкин). Герой пьесы, а вместе с ним Шекспир, чувствует себя участником процесса, растянувшегося чуть ли не на полторы тысячи лет. Он переживает это с такой же реальностью, как и то, что было «вчера».

Театр, естественно, четырнадцать веков вычеркнул вместе с идеей Крестового похода, которая неотступно занимает короля. Четырнадцать веков от Генриха до начала христианской эры или двести лет от Шекспира до времен Генриха мы все равно различить не можем. Тут, как в пространственной перспективе, действует закон удаления, исторические расстояния сокращены, на Шекспира и на Генриха мы смотрим равно — «дела давно минувших дней».

Почти невозможно современное сознание заставить живо воспринять понятия, в которых для Шекспира запечатлелось движение истории. Честолюбие, например, — причина гибели Генри Хотспера, главы бунтовщиков. Для нас «честолюбие» — качество душевное, индивидуальное и случайное: Хотспер честолюбив, а принц Гарри нет. Между тем Шекспир в честолюбии, как и во всем, чего только ни касается он в хронике, видит историю. «Честолюбие» — целая идеология, время которой миновало. Феодальная «честь» перестала быть живой силой, она действительно превратилась только в слово (говорит Фальстаф), и тем самым отмечается исторический рубеж, за которым добрый десяток веков.

Как быть современному зрителю? На этот вопрос ленинградцы отвечают {205} основательно. Ответ обращен к зрительному залу в целом, и в этом отношении БДТ действует по-шекспировски. Произведена осторожная работа, и в результате, несмотря на естественные и неизбежные сокращения, перестановки — определяется шекспировский взгляд на вещи. Им все ухвачено, всему дана действительная цена.

Прогнать Фальстафа — «прогнать все самое лучшее на свете». Шекспир это знает. Он знает также, что Хотспер истинный герой, выдающаяся личность, равной которой нет, быть может, в окружении короля. Однако Шекспир рассматривает эти фигуры исторически. То, что Фальстаф называет мужеством или молодечеством, в самом деле мужество, молодечество и по-своему прекрасно, вернее, было прекрасным лет двести — триста, а то и все пятьсот тому назад (считая вспять от шекспировской эпохи). А теперь, в измерениях другого времени, фальстафовское молодечество выглядит свинством, «мужество» превратилось просто в бандитизм.

У Фальстафа тоже неплохая историческая память, он сознает, что вроде бы рыцарь должен выглядеть и вести себя несколько иначе, чем выглядит и ведет себя он сам, сэр Джон Фальстаф, рыцарь. Понимая это, он ничего уже поделать не может, ибо в других исторических условиях он и правда выглядел бы иначе. А перемениться, перестать быть рыцарем он не в силах. (Фатальность движения своего Фальстафа, его безвольное плавание по течению времени Е. Лебедев передает, может быть, лучше всего.)

«Не прогоняй Фальстафа!» — на это принц Гарри, будущий король, отвечает тут же: «Я хочу его прогнать и прогоню!» И когда власть переходит к нему, Генрих V, верный своим словам, тотчас издает приказ взять старого буяна под стражу. (Принц Гарри — О. Борисов — признанная удача спектакля, этой ролью актер вступил в строй главных сил БДТ.)

Все изображается Шекспиром как историческая неизбежность. Существенно, что написано это начинающим Шекспиром, недавно пришедшим в Лондон из провинции, где патриархальность еще могла позволить Фальстафу развернуться. В пьесе (и в спектакле) показано, как это бывает — у судьи Шеллоу. Так что не из вторых рук знает Шекспир цену «мужеству» и «молодечеству», над которыми вершит исторический суд.

Сохранились свидетельства современников о том, что при появлении на шекспировской сцене Фальстафа и его дружков весь театр оживлялся. Сейчас происходит то же самое, и в этом заслуга ленинградцев. Сцена расправы над Фальстафом представлена трогательно и величественно. Вот это и есть шекспировский взгляд: крупно, исторически объективно. «Выходит, что Шекспир был холодным наблюдателем событий?!» Нет, Шекспир во всем пристрастен, он откровенно пристрастен и тенденциозен. То, что может показаться олимпийской холодностью, в действительности лишь с большого расстояния выглядит холодностью. Ведь снеговые шапки горных вершин снизу тоже выглядят гладкими, а на самом деле там, наверху, какие скалы и пропасти! Чтобы это увидеть, надо, конечно, забраться довольно высоко. Шекспировские пристрастия распределяются по шкале более сложной и многомерной, чем получилось это некогда у романтиков, истолковавших Шекспира и сохраняющих над нами власть в понимании Шекспира уже около двухсот лет.

{206} После «Отелло» Лоренса Оливье (1964) наш «Генрих IV» принципиальный этап (по крайней мере, у нас) в пересмотре романтического Шекспира. Романтиков, в сущности, коробило от шекспировских резкостей вроде обхождения с Фальстафом. Весь, с позволения сказать, аромат патриархальной дикости, который явственно окружает Фальстафа, они не принимали всерьез. «Он только распространяется о своем обжорстве, но мы ни разу не видим, чтобы Фальстаф действительно ел» (В. Хэззлит, 1817). Вычитывали из пьесы идеализацию Фальстафа, упрощали шекспировскую мысль, успокаивали себя относительно шекспировской «жестокости» по фальстафовской же логике: «Ничего, позднее за мной пришлют тайно. То, что вы сейчас видели, не более как шутка». Словом, милый старик, сама человечность, не свободная (как и полагается) от слабостей, иногда величественная, а подчас жалкая. И даже гадкая, надо добавить, чтобы соблюсти шекспировскую шкалу оттенков в натуре Фальстафа. Здесь у романтиков происходила заминка. Жалкому еще можно симпатизировать, но как быть с гадким? Так ведь если бы у Шекспира дело сводилось к тому, чтобы симпатизировать или не симпатизировать! Шекспир старается раскрыть суть явлений. А романтический взгляд останавливается где-то на половине операции, которую до конца проводит Шекспир: «Разрежьте грудь. Посмотрите, из чего сделано сердце».

Так Шекспир и «анатомирует» Фальстафа — от величия до подлости. Разрез производится в плане историческом: время упраздняет Фальстафа. Так поступил с Фальстафом и ленинградский театр. Жаль, что высокий тон вдруг под занавес измельчается придуманной сценой с криками «Да здравствует король!», взятыми совсем из другой пьесы. А у Шекспира тот же момент изображается так: никакой толпы, безо всяких криков — сподвижники короля деловито приступают к заботам правления. Так хотел видеть это Шекспир, так и надо было показать, а зритель, нацеленный всем предшествующим, соотнес бы это с исторической перспективой.

Жаль также, что в роли Хотспера выразительный актер В. Стржельчик потратил слишком много сил на внешнюю характерность, между тем львиная доблесть этого персонажа выглядит, скорее, фанфаронством. Мы видим, как Хотспер заикается, но порой не слышим, что он говорит. Впрочем, это опять-таки целая история.

Что Шекспир говорит? — мы все меньше вслушиваемся в его слова. «Какие слова!» — вошедшая в летопись шекспировских постановок фраза английского матроса, которого когда-то замечали на шекспировских спектаклях каждый вечер и в конце концов поинтересовались, что заставляет его так часто ходить на Шекспира. Он и сказал: «Какие слова!»

Да, матрос оценил, как видно, картинность шекспировского слова, какую мы почти не воспринимаем. Матрос, конечно, оценил бы в «Генрихе IV» монолог с описанием юнги-марсового на вершине мачты. А мы даже не замечаем, что монолог этот в нынешней постановке исключен, потери не чувствуется. Если бы монолог был оставлен, мы бы еще, пожалуй, выслушали его, но по обязанности своего рода: все-таки Шекспир написал!

Английский матрос слушал Шекспира, разумеется, по-английски. Однако причина того, что мы десятками и сотнями пропускаем шекспировские слова в тексте спектаклей или же просто пропускаем их мимо ушей, не только {207} в переводе. Для всякого современного театра, в том числе английского, — это проблема.

Слово у Шекспира помимо многих функций еще изображало, оно было декорацией, движением, техническим чудом, каким теперь, например, является кино. «В груди забилось тысяча сердец!» — возглас Ричарда III, и рисуются блистающие шеренги войск. «О, сколько тысяч подданных моих спит в этот час!» — начинается монолог Генриха IV (в спектакле снятый), и охватывается простор целой страны. А теперь вместе с репликой «Коня! Коня! Королевство за коня!» мы можем увидеть и живую лошадь, а коль скоро мы все это можем увидеть, то зачем же нам все это еще и слышать?

Даже Лоренс Оливье, у которого самый настоящий Шекспир из всех современных Шекспиров, оказывается очень часто бессилен преодолеть это обстоятельство. Роль Хотспера стоила ему буквально героических усилий. На этом примере и видно, как много в самом деле значит шекспировское слово! Оливье был настоящим Хотспером, реальным средневековым бароном. И говорил он так, как говорил А. Д. Дикий (мне довелось его слышать). В ничтожной по размеру роли он произносил: «Поедем в Марьину рощу!» («Доходное место»). Нет, восклицания как раз и не было, никакого нажима не было, потому что была удивительная достоверность: за одной фразой шевелилась ушедшая Москва.

Подчеркнем, тут нет упрека театру. Тут объективный вопрос.

Грибоедов, Достоевский, Чехов, Горький, современные имена, отечественные и зарубежные, испробованы БДТ, и вот теперь, после шекспировской стихии, — какое впечатление все от тех же исполнителей? Остается ощущение некоторой натуги, будто все время поскрипывает что-то, как бы трение происходит.

Ведущие актеры сильны, но ведь и у Шекспира есть сила, так что трение и известный скрип вследствие всего этого делаются ощутимы. В. Стржельчик — Хотспер заикается, С. Юрский — Генрих пришепетывает — каждый держится характерности. Бытовая достоверность, с умением выдержанная, конечно, приближает к нам шекспировских героев. Легче следить за ними, просто узнать их в косвенном отображении, когда принц — О. Борисов и Фальстаф — Е. Лебедев передразнивают короля. Смешно и — мило. И все же требуется кроме характерности еще что-то. Что же? Простите за выражение — ходульность. Иными словами, приподнятость, поэтичность. Голоса есть. Отчего же нет в них мелодичности, этакой благородно-возвышенной вибрации? Где жест? Сошлюсь опять на слуховые впечатления. Сохранились пластинки с записями шекспировских монологов в исполнении английских актеров, которых в молодости слышал Бернард Шоу. Словом, голоса актерства столетней давности. Та самая театральность конца прошлого века, в борьбе с которой вырос театр Ибсена, Чехова. Ее-то нам сейчас в Шекспире и не хватает!

Да, если бы к правде сценических действий, которой так владеют наши нынешние мастера, прибавить несколько столь же искусной сценической «лжи»!

Вообще, вопросы, вызываемые спектаклем из Ленинграда, как представляется, очень серьезны: современное толкование классики, а через это — {208} прошлого, истории, степень условности и достоверности наших представлений о прошедшем. Эти вопросы настолько серьезны, что на них не хочется получать ответы тут же, торопливые ответы.

Ясно, что намеченный театром поворот состоит в обращении к реально-историческому Шекспиру в отличие от Шекспира условного, романтического или антиромантического. В Шекспире театр стремится раскрыть Шекспира, во всяком случае, для тех, кто хочет видеть Шекспира. А те, кому нужна лишь оболочка для своих идей, могут воспользоваться методами Молвы:

«Передают все те же небылицы,  
Что я сама им в уши нажужжала,  
А льстивые же утешенья хуже,  
Чем самая безжалостная правда».

Шекспир же говорит: «В жизнях людских содержится некая доля истории, отражающая природу ушедших времен. Уловив эту историческую суть, можно до известной степени предвидеть основные вероятности в порядке вещей, которые еще не явились на свет, но в зародыше, в слабом намеке уже существуют и до поры остаются неоцененными». В духе подобной концепции и толкует Шекспира БДТ. Интересно, как будут эти принципы, этот процесс развиваться? Что принесет это в театральном и в общем — историческом — смысле? Ибо перемена в отношении к Шекспиру касается не только театра, но и шекспироведения.

Один наш знаток Шекспира заметил: «Когда я читаю новейшие исследования шекспировских текстов, мне кажется, что я вижу, как перо Шекспира бежит по строкам». То-то и есть: все более реальным становится для нас Шекспир, и все больший смысл раскрывается в нем через реальные представление Вот ленинградский театр начал показывать, что это значит на сцене.

Рабочей истории этого спектакля мы, естественно, не знаем, однако от самого спектакля впечатление такое, что театр в курсе новейших шекспироведческих изысканий, тех особенно, где реконструируется театр шекспировской поры с его открытой, свободной сценой и подчеркнуто натуралистическими деталями. Современный английский театр, прежде всего Мемориальный шекспировский в Стрэтфорде, взялся за возрождение этого стиля в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов.

Ленинградцы знают об этом стиле. Однако несправедливо сказать, будто они подражают ему. Нет, они вполне самостоятельно действуют в русле той же традиции.

Свободное пространство сцены БДТ использовал очень выразительно. Шекспировские спектакли, к сожалению, часто производят впечатление тряпичности, загроможденности. Какие-то люди совершенно излишне толпятся, затягивая и без того громоздкое действие. Конечно, Шекспир — «человек и народ», «личность и толпа»… Но ведь «толпа» — персонаж, образ на сцене, а не механическое скопище статистов. В постановке «Генриха IV» нет лишнего. А потому, как в кино, — в лучшем смысле — все видно общим и крупным планом. Особенно битва.

Битва, как и толпа, столь непременный в самом деле атрибут шекспировской драматургии, в современных спектаклях выглядят лишними, а потому {209} жалкими. У Шекспира в «Глобусе» тоже, должно быть, особенного великолепия не было, но было сочувствие и фактически сотворчество зрителей.

«Генриха IV» смотрят люди взрослые, и приходится их заставлять испытывать известные чувства от зрелища битвы. Они испытывают — театру это удалось. Шеренга из нескольких воинов — и мы видим армию. Пропорционально этому, когда на сцене остается один боец (Дуглас — Л. Неведомский), он действует и один за целое войско. Потом совершается основной поединок между принцем Гарри и Хотспером. Тут возникает частное соображение: они могли бы уничтожать друг друга медленнее, еще подробнее. Во-первых, зритель достаточно уже втянут в битву, чтобы его интересовали все подробности, а во-вторых, если бы они двигались медленнее (не дольше, а именно медленнее), тяжелее, схватка приобрела бы достоверно-исторический колорит. Ведь не кинжалами дрались, а пудовыми мечами; поднимали их кряхтя и обрушивали из последних сил на противника… Достоверность эта нужна не для музейной реконструкции, а для того, чтобы подчеркнуть историческое расстояние. Через такие контрасты и ощущается движение времени: кажется, далеко, а на самом деле близко, кажется, близко, а — далеко, и то, что вроде бы должно быть стремительным, в действительности медленная процедура.

Еще одна тяжелая проблема — шекспировский юмор. Мало того что он трудно уловим сам по себе в замысловатых словах, он еще связан, как правило, с особой атмосферой — «старой веселой Англией», миром столь же определенным, как Замоскворечье Островского. Нам не требуется объяснять, чем смешит и трогает Любим Торцов, так и Шекспиру все понятно и дорого в том мире, где он родился и вырос. Автобиографического во всех этих провинциальных эпизодах много. Однако если бы вышла на сцену целая толпа комментаторов и взялись бы они объяснять, в чем соль, все равно «соль» осталась бы для нас безвкусной. Ленинградский театр нашел, пожалуй, единственный разумный выход: осторожно перекомпоновал текст, оставив то, что, во всяком случае, понятно и комично, — тихая провинциальная рутина, которую взбаламутил Фальстаф.

И вот когда мы видим пыль, которую за неспешной беседой поднимают, теребя пеньку, Шеллоу (Б. Рыжухин) и Сайленс (Н. Трофимов), когда явственно доносится со сцены пот и кровь истории, когда характеры психологически подробно и крупно раскрываются перед нами, мы понимаем, в чем главная удача БДТ: чисто русскими средствами передано чисто английское — сам Шекспир.

*«Театр», 1969, № 9*

В «Генрихе» О. Борисов «вполне стал виден во весь свой актерский рост» (К. Щербаков, «КП», 1969, 27 июля), а С. Юрский доигрывал свои последние роли, в том числе и короля Генриха IV. Он ушел из БДТ, поставив в семидесятые годы два спектакля — «Мольер» и «Фантазии Фарятьева» — и сыграв еще профессора Полежаева и Осипа в «Ревизоре».

Пьеса Л. Рахманова «Беспокойная старости» свое отжила, и реанимировать ее после фильма Л. Трауберга и А. Зархи и театральных постановок тридцатых годов можно {210} было, лишь имея какие-то веские причины, глубокие внутренние побуждения — и такой решающий повод, как столетие со дня рождения Ленина. Весной 1970 года, 10 апреля, после премьеры «Беспокойной старости», эти причины и побуждения раскрылись. Д. Шварц и Г. Товстоногов работали над переделкой пьесы, из которой прежде всего «исключены дидактика и ненужные бытовые подробности», «введен эпически-бесстрастный голос ведущего» (И. Шток, «ЛГ», 1970, 17 июня). Практически выпали комедийные эпизоды и комедийные интонации. На сцене поправки к пьесе сделались заметней: обыск у Полежаева, предмет для комических интермедий в старых постановках, в БДТ «нешуточное для тех суровых лет испытание» (С. Цимбал, «ЛП», 1970, 15 апреля). Зловещие напоминания об обысках и вообще о тридцатых годах по-своему «обогатили» произведение историко-революционной классики. Немалый вклад в такую «беспокойную молодость» внес С. Юрский. Возрастные роли ему привычны — когда-то обаятельный старик Илико, потом больной король Генрих, теперь — пожилой профессор. Он играет интеллигента. Его предшественники по роли изображали выбор: с кем вы, деятели культуры? Ученых «Беспокойной старости» можно было считать по лагерям: с народом, против него. Товстоногов и Юрский исходят из того, что времена решений, пусть даже заранее известных, прошли. В их толковании речь идет о судьбе «крупнейшего ума и характера» и о социальной трагедии ученого, который митингам предпочитает лекции в университете. Юрского упрекают: выступление перед моряками для этого Полежаева — рядовая работа (Э. Белая, «Смена», 1970, 3 июля). В конце спектакля, после телефонного звонка вождя, на сцене «все озаряется светом ленинской мысли». И виден делается «злой, нетерпимый, но замечательный и великий старик» Полежаев (И. Шток), его одиночество, а также его гражданская пассивность — болезнь более серьезная, чем физические недуги, к тому же поразившая не только профессора, но и авторов спектакля, как писал об этом В. Калиш («Труд», 1970, 15 июля).

Товстоногов пытался показать простор истории, вынести действие из квартиры на улицу. Уличные эпизоды то сокращались, то снова появлялись; большая история как будто не хотела встречаться с малой историей. Спектакль склонялся к камерности в архитектуре и характерах. Полежаев оставался один (не с народом) в старой петербургской квартире — представитель вымирающего рода поборников высокой культуры и личной свободы.

## А. Свободин В старой петроградской квартире

Петербургские интеллигентные дома отличались от московских. В старой столице и потолки были ниже, и мебель являла собой смесь стилей и эпох. Столы-«сороконожки», русские «рекамье», приземистые, отшлифованные годами кабинетные табуреты работы еще крепостных мастеров — дань породнившейся с разночинной обедневшей дворянской ветви, — да венские стулья, столь распространенные в нашем отечестве на рубеже прошлого {211} и нынешнего веков, что их можно было встретить и в тесной квартире конторщика одного из новых коммерческих «присутствий», и в Хамовническом доме графа Толстого, и в Ялте у Антона Павловича Чехова. Все это соседствовало, образуя неповторимые своей притертостью к жившим здесь людям гарнитуры, с секретерами красного дерева, с японскими чайными столиками на тонких витых ножках, вставленными один в другой штук по шесть, с могучими вешалками в прихожих с просторным верхним отделением для шляп, фуражек и картузов.

Петербургские дома были строже — выдержанные, как и сам город, в определенном и едином стиле. Преобладало здесь красное дерево, потемневшее, впрочем, от времени, и овальные раздвижные столы для обедов и вечернего чая, в отличие от московских, чаще покоились на тонких и стройных ножках не простого, а все того же красного дерева, и прикасались к блестящему паркету начищенными медными шариками, напоминая группу кордебалета, разом ставшую на пуанты. Казалось, мебель тянется вверх, к высоким потолкам и гулкому эху петербургских сводов. Однако же в кабинетах профессоров Университета, Военно-медицинской академии и других высших учебных заведений, появившихся в эпоху «великой реформы», громоздились те же, что и в Москве, шведские шкафы — самое удобное хранилище для книг, которыми хозяева имели обыкновение пользоваться непрерывно. Правда, в Петербурге даже эти шкафы, без которых, кажется, и представить себе невозможно быт образованнешей части русского общества, тоже чаще делались под красное дерево, нежели под дуб, как это бывало в простоватой Москве. Нередко в столичных кабинетах шкафы эти уступали место настоящим ампирным книжным хоромам с бронзовыми диагональными решетками.

Петербургские квартиры были больше. И комнаты, и кабинеты, и в особенности коридоры, по которым надо было ходить энергичным, не слишком домашним шагом. А если требовалось позвать человека, то голос свой необходимо было соразмерять с расстоянием до комнаты, в которой этот человек находился. Иначе было нельзя — он мог и не услышать.

Интеллигентные дома Петербурга неизбежно были ближе к домам высшего чиновничества и отличались от них скорее атмосферой жизни, нежели обстановкой. Москва — иное дело.

Разницу эту хорошо передал Лев Толстой, описывая дома Степана Аркадьевича Облонского и зятя его Алексея Александровича Каренина.

В одном из петербургских домов — может быть, это было у Пяти углов, а может быть, на Моховой или на набережной Васильевского — десятки лет жил профессор Университета, ученый с европейским именем, коллега Менделеева, Жуковского, Лебедева, ботаник Дмитрий Илларионович Полежаев. Ко времени описываемых событий ему шел семьдесят пятый год.

Происходил он из либеральной семьи, сам был либералом, но не в том полуоскорбительном смысле, какой это понятие приобрело в годы революционных бурь, когда оно стало ассоциироваться с характером той осторожности в поступках и словах, что присущи были героям щедринской «Современной идиллии», а в том гордом смысле, что отличало Белинского, Грановского, Тургенева, Толстого, Чехова, Короленко, Кони. Ведь бывали {212} либералы, что не только сочувствовали, но и помогали пропагандистам и конспираторам «Народной воли» деньгами, спокойными убежищами, где искать не станут, что вечно вступались за опальных студентов, ненавидели Каткова и Суворина, подписывали протесты против погромов, дела Бейлиса и расстрела рабочих в воскресенье памятного для России девятого января. И чем хуже шли дела в отечестве, чем безнадежнее смотрели они на состояние его тяжело больного организма, разъедаемого распутинщиной, повальной эпидемией государственной бездарности, тем глубже погружались они в стихию своего подвижнического труда в науке, полагая не только найти в этом труде нравственное спасение, но считая, что дело их принадлежит народу, который никогда не был для них умственным понятием. Так работали Жуковский, Лебедев, Тимирязев, Павлов… Их душевное состояние все ухудшалось, под высокими сводами их квартир звенело эхо уличных бедствий. Домашние, считая своим чуть ли не врожденным долгом оберегать их трудовой покой, пугливо озирались на каждое газетное и устное сообщение — не дошло бы до него, — но главы домов понимали и чувствовали все и заботились об одном — чтобы их рабочий ритм не нарушался и работа, труд в науке не прервались ни на один день.

«Шла осень 1916 года…»

К тому времени, когда неведомый тайно-тревожный голос произнес эти слова (голос принадлежал артисту Ефиму Копеляну), в спектакле «Беспокойная старость» на сцене Большого драматического театра уже существовала, жила странной тишиной предчувствий профессорская петербургская квартира. И облик отсутствующего хозяина был прорисован ясно и недвусмысленно — в такой квартире мог появиться только такой человек. И он появился.

#### Первое отступление в ремесло

Как это сделано?

Какими средствами театр достигает не только впечатления интеллигентной петербургской квартиры, давая точное социальное обозначение места действия, но направляет чувства зрителей в нужное для своих художественных целей русло? Уровень постановочной культуры БДТ традиционно высок и заслуживает изучения. Здесь владеют ремеслом театрального действа в высшем значении этого слова, знают, как сделать, чтобы получить нужный эффект. На сцене нет той приблизительности, которой страдают средние театры. Здесь нагляден закон: в театре ремесло — непременное подножие искусства. Поэтому сосредоточимся на некоторое время на ремесле.

Как это сделано?

Сцена выдержана в градациях коричневого цвета. От холодноватых филенок парадной двери до теплых кулис и подвижных занавесей, напоминающих уютные тяжелые портьеры, которые наглухо отгораживали человеческие гнезда от заоконного невского холода, при воспоминании о котором по спине пробегает дрожь.

Цвет занавесей мягко переходит в обивку мебели. Мебель гармонично соединяется с деревом дверей. Входная, в квартиру, — с блестящими медными {213} шишечками. Медь чистили много лет в одно и то же время. Двери должны быть спокойны и уверенны. В этом спектакле — они символ устойчивости жизни, несмотря ни на что. Двери расчленяют пространство. Они — основа пространственной гармонии. Тем неожиданнее и значительнее будет их движение.

На сцене полумрак. Мягко освещены лишь места действия. Не отъединенные и резко обозначенные выгородки или условные площадки, а выделяемые светом места действия. Свет ставится так, что скрадывает границы небольшого пространства.

Оттенки коричневого цвета и мягкий свет. Что еще? Поблескивающие металлические шишечки. Еще? Благородная мебель красного дерева. Удобная, красивая, практичная мебель. Ее не демонстрировали тогда в таких домах. Ею пользовались.

Квартира большая, очень большая. Но ее пространство сложено постановщиком и художником на манер складной линейки. Такими линейками пользуются столяры. «Метр» складывается вшестеро и умещается в боковом кармане. Так сложена профессорская квартира на сцене БДТ. Человек входит в «парадное» у левой передней кулисы. Он идет через всю сцену параллельно ее зеркалу к правой кулисе. Там он входит в дверь, ведущую в квартиру. Эта дверь относительно первой сдвинута несколько в глубину. Потом человек вновь идет к левой кулисе, чтобы пройти в следующую дверь, например в столовую или в кабинет профессора. Два актера могут находиться друг от друга на расстоянии двух-трех метров, но путь, каким они проходят друг к другу, измеряется десятками метров. Идут они зигзагом, по пути складной линейки. Идут коридорами большой квартиры. Планировка и мизансцены сделаны столь уверенно и точно, что зритель после первого же прохода актера тотчас принимает условия игры и переживает ее. Тем более что актеры силой голоса и характером произношения всегда показывают расстояние между комнатами.

После того как актеры прошли через двери, последние в нужных по художественному замыслу моментах складываются, как книжные обложки, уходя за кулисы. Профессорская квартира становится одним обширным сценическим пространством. Но «деление» ее на комнаты уже зафиксировано в сознании зрителей.

Если игра дверей, маневрирование пространством — видимое влияние кинематографа с его монтажом и крупным планом, то реквизит и фактура деталей — неумирающая постановочная культура старого МХАТ. Так появляется вначале типичный петербургский угол с фактурой стены цоколя дома, с членениями плит, с настоящим петербургским фонарем. Здесь, возле подъезда полежаевского дома, шпик будет сторожить Бочарова. Этот угол — как бы кусочек улицы, которая потом появится на диапозитивной проекции на заднике. Не какое-нибудь историческое место, а знакомый всем ленинградцам перекресток у Пяти углов.

Так в этом спектакле, заключенном, казалось бы, в стенах квартиры, возникнет уличное пространство. И очередь у булочной силуэтами зонтиков на фоне бледно-желтой проекции в прямом желтоватом рассеянном свете станет напоминать воздушное пространство на полотнах импрессионистов. {214} С этим светом будут гармонировать и голос Е. Копеляна, дающий некоторые временные обозначения, и музыка Перселла и Шопена.

А как только появится угол улицы в другом конце сцены — осветится угол прихожей с круглым столиком красного дерева, со старинным стеклянным кувшином для воды, с телефоном на стене и лампой на бронзовой штанге. Все это подлинное, и все это так же тускло светится в тусклом желтоватом свете, спокойном и тревожном одновременно.

Он появился. Приехал неожиданно из Стокгольма, хотя ждали его много дней. Оказывается, махнул в Лондон, Кембридж, читал там лекцию, потом кружным путем, в объезд фронтов мировой войны, — домой.

У Блока есть: «музыка старых русских семей». Всю жизнь прожила Мария Львовна с Дмитрием Илларионовичем, она участник его жизни и трудов. Даже тогда, когда, отрешенный от всего, он работает в кабинете, она с ним. Музыка старых русских семей — ее создавали женщины, подобные Марии Львовне. Она едва слышный, кажется, совсем пропадающий аккомпанемент, но она и ведущая мелодия в этой музыке. Только для нее Дмитрий Илларионович остался тем Димой, что был в двадцать пять, когда они познакомились. Он тогда бредил Писаревым, хотел принести народу немедленную пользу, ушел в практическую науку — естествознание, но был полон мальчишества, увлекался всяческими проделками, любительскими спектаклями, о, у него был актерский талант! Он и теперь любит ее разыгрывать. Вот, не велел войти в комнату, чтобы предстать перед ней в средневековой мантии, такой, какую носил сам Ньютон. А в другой раз: «Муся, кажется, телефон?» Она обернулась, а он — в салатницу ложкой. Если говорить серьезно, Мария Львовна знает, когда он хочет подшутить, и мило подыгрывает ему — ведь он так доволен, когда ему удается маленький розыгрыш, у него такое веселое лицо. А у нее такие счастливые глаза — так и светится вся.

Музыка старых русских семей. У нее есть и героические, хотя и столь же тихие, аккорды. Мария Львовна переписывает статьи своему мужу. (Так Софья Андреевна Толстая переписывала своему.) Она его первая читательница. Переписывает она и ту знаменитую статью, в которой старый ученый заявил всему миру, что он на стороне революционных рабочих, солдат и крестьян. Это было сенсацией. Разорвалось, точно граната. Там, где еще вчера был тесный общественный круг его ученых коллег, образовалась пустота. Какой поворот! какой неслыханный поворот! Сенсация? Граната? Поворот? Для всех, кроме Марии Львовны. Она переписывает статью, но для нее ее содержание столь естественно — это же выношенные Димины мысли! Она всю жизнь их знала, что же тут удивительного. Дима не может отвернуться от народа. По реакции Марии Львовны (никакой реакции!) на статью мы и убеждаемся более чем по какому-либо иному эпизоду спектакля, сколь закономерно политическое решение Полежаева.

Марию Львовну Полежаеву играет Эмма Попова. Это, наверное, одна из самых тихих, но и самых блистательных ее удач.

… А детей у них не было. Может быть, был сын, умер, память о нем — незакрывавшаяся рана. Теперь — одинокие старики. Поэтому так привязались {215} к любимым ученикам профессора, Викентию и Михаилу. Оба влюблены в учителя, его жизнь считают образцом. Викентий, правда, смотрит на Дмитрия Илларионовича немножечко снизу вверх — не забывает, что он рядом с великим ученым, не устает радостно удивляться этому. Старается все запечатлеть на бумаге и в памяти, даже записки ведет. Пример Эккермана, бывшего рядом с Гете, Маковицкого, сопровождающего Толстого, — все это для Викентия примеры заразительные. Эти люди оставили удивительные своей полнотой портреты духовной жизни гениев. Считали это своей миссией. Правда, такое положение при великом принижает будущего автора записок, но… как говорится, — каждому свое. Однажды, когда секретарь Анатоля Франса (тоже, кстати, оставивший записки о своем принципале) бурно восхищался портретом Гете, созданным Эккерманом, говоря, что если бы господь захотел вновь создать небожителя, то он создал бы его точно таким, каким изобразил его Эккерман, Анатоль Франс не без ехидства заметил, что в этом случае господь создал бы и самого Эккермана точно таким же, каким он был… зеленым, с перьями. Ироничный француз имел в виду попугая.

Эта повышенная готовность воспринять, всегда настроенный к записи внутренний слух, пиетет, которым окружает Викентий учителя, раздражает Полежаева, рационалиста, работягу и скептика. А уж взгляд на него как на икону от науки куда как претит профессору. Но Викентий — правая рука, вернее, он всегда под рукой — в лаборатории, на лекциях, дома, он давно уже член семьи, он свой, способный, аккуратный чернорабочий науки. Таков Викентий Михайлович Воробьев в этом спектакле, в строе его образов, в игре М. Волкова. С мягкими движениями, негромким голосом, вечной исполнительностью. Человек, испытывающий огромное личное горе при виде общественного падения своего учителя, — так он и люди его круга восприняли статью профессора. Он приписывает ее возрасту, политическому инфантилизму Полежаева. Но он считает, что профессор, поддержав эту странную, неизвестно откуда взявшуюся власть, этих явных «калифов на час», отторгает себя от всех честных и культурных русских людей. (Надо же знать, что такое отношение к большевикам и их революции в первые исторические часы Октября было у подавляющего большинства старой интеллигенции! Это следует подчеркнуть — у подавляющего большинства. Если это забыть, трагический пафос последних месяцев жизни ученого Полежаева исчезнет. В спектакле произойдет та аберрация исторического зрения, которая характерна для многих постановок этой пьесы, где, в сущности, Полежаев не совершал никакого духовного подвига. Просто присосединялся к новой, явно победившей политической силе.)

У Викентия ценности устоялись. Он не задает вопросов. Переступить через себя, свое время, корпорацию — не может. Сердце его разрывается. В момент ухода от учителя он падает перед ним на колени, признается ему в неизбывной любви. Это драма Викентия Воробьева. И то, что театр показал ее, — свидетельство серьезности его мышления. И не такие люди, как Викентий, пережили драму конца, драму разрыва. На спектакле думаешь о судьбах иных, о Шаляпине, о Бунине, о Рахманинове, об Алехине, о Коровине. Думаешь о трагедии разрыва родины с плотью души своей…

{216} Второй любимый ученик профессора, Миша Бочаров, напротив, — душа романтическая и в науку влюблен, как романтик. Если жизненный путь Воробьева, не случись революции, — от Университетской набережной до Большого проспекта, то Мишу Бочарова больше представляешь в экспедициях, в поисках неведомых растений, на Камчатке, на Гавайях, в Африке и в Южной Америке. Как Вавилова. Но пришла революция, его революция — он ее готовил, и Миша стал комиссаром. А в доме учителя он тот же, что и был, — негромкий, нежный, недаром его из двух учеников больше любит Мария Львовна, хотя и скрывает это. Вообще Миша — сердечная слабость стариков. А когда наступили тяжелые времена и жизнь переменилась, он стал в их семье как бы живым свидетельством нравственных начал новой власти, ее чистых намерений. Миша Бочаров — формация Луначарского, Семашко, Бонч-Бруевича, Красина, Чичерина и многих других партийных русских интеллигентов, обеспечивших интеллектуальное превосходство молодой власти над левиафанами исторического опыта, старыми европейскими державами. А здесь, в этом доме, Миша — мальчик, в глазах его, когда он смотрит на стариков, счастье, гордость за них. Таков Михаил Бочаров в исполнении О. Басилашвили.

Ученики чем-то похожи, недаром это ученики одного учителя. Они вежливы друг с другом, корректны, были друзьями, пока Миша не «ушел в политику», а Викентий должен был это скрывать от профессора. В доме они на одной доске. И если с Викентием профессор чаще работает, а Мишу больше любит Мария Львовна, то эти душевные обстоятельства стараются не подчеркивать. Ученики и сами это понимают, у них между собой не просто. И ревность и борьба за первенство, но все это скрыто воспитанностью и растворено в том особом климате полежаевского дома, когда люди, попадающие в него, раскрываются всем лучшим, что заложено в них природой.

#### Второе отступление в ремесло

Как это сделано?

Как конкретно тридцатипятилетний артист Сергей Юрский играет семидесятипятилетнего ученого, легко и свободно убеждая зрителя? В чем заключено его мастерство?

К своим недостаткам — следствиям постоянной сосредоточенности, воспринимаемой людьми несведущими как рассеянность, — старики интеллигентных профессий не относятся как к достоинствам. И если они и присоединяются к вечным подтруниваниям над собой, то не потому, что обожают свои милые чудачества, а потому, что им присущ юмор. И еще потому, что такое присоединение — защитная реакция. Когда жена профессора Мария Львовна, которую вот уже полвека он называет Мусей, удивилась его появлению — ведь он, как всегда, забыл ключ, — он стал доказывать ей, что, напротив, ключа он не забывал и вошел в свою квартиру именно при помощи ключа. Ключ и в самом деле оказался в дверях, и Дмитрий Илларионович — Дима, как вот уже полвека называет его Мария Львовна, — торжествующе указал на это обстоятельство. И тотчас забыл о нем, как забыл и о том, что ключа у него все-таки не было, что, уезжая в Стокгольм получать международную научную премию, он по обыкновению забыл его в дверях, но дворник, {217} который сейчас тащил его саквояж, знавший своего жильца в некоторых его чертах не хуже, чем его знала Мария Львовна, ключ принес и дверь открыл.

Но важно совсем не то, что Сергей Юрский тонко сыграл всю гамму «переживаний» вокруг ключа, показав знание «клиники» такой забывчивости, а не ее примелькавшуюся театральную эксцентричность. Важно, что в поведении профессора он подчеркнул (впрочем, он ничего не подчеркивал — это шло у него единым мотивом!) иное. Такие, как ученый Полежаев, устоявшиеся характером люди интенсивной умственной деятельности обладают нормальной способностью мгновенно забывать последовательность и приметы обычных своих бытовых действий. Войдя в квартиру, профессор уже не мог вспомнить, как конкретно он в нее вошел. Это действие было для него давно прошедшим (плюсквамперфектум). От этих впечатлений подножного бытия мозг его освобождался мгновенно, выбрасывая их как шлак жизни. Все эти «кто в чем был одет», «кто где стоял», «кто вошел первым», «кто у кого прикурил» и масса еще вещей, которые люди другого склада помнят десятилетиями, для него не существовали. Он жил главным.

Канва поведения, психологическая структура его были взяты артистом точно, с уверенным знанием, как само собой разумеющееся. Сделано это было мгновенно.

Артист брал нас в плен характерности, чтобы мы поскорее забыли о ней. Он давал нам приманку возраста, делая это в четко обозначенные периоды спектакля. Причем в каждом следующем таком периоде Полежаев представал перед зрителями физически немощнее, нежели в предыдущем. Силы его угасали, он старел на наших глазах. Но в других больших пластах спектакля, между «периодами старости», Полежаев жил нараставшей в нем энергией мысли, и, если бы взглянуть на эту чересполосицу со стороны (но в том-то и мастерство артиста, что он не давал нам возможности взглянуть со стороны, точно выстроив всю роль), так вот, если бы все-таки взглянуть со стороны, можно с изумлением обнаружить, что в этих больших пластах жизни артист никакой старости вообще не играл. Это как в кинематографе — иллюзия движения на экране создается оттого, что при скорости в двадцать четыре кадра в секунду короткие неподвижные состояния человеческий глаз не замечает.

Два тридцатипятилетних артиста с паузой в тридцать три года сыграли семидесятипятилетнего старика-ученого.

Н. Черкасов показал образец виртуозной характерности, граничащей с чудом. Его сильный эксцентрический талант дал решающие краски его Полежаеву.

С. Юрский играет в спектакле другого времени, иного жанра. Его современный отказ от эксцентрики (при общеизвестном его эксцентрическом даровании), аскетизм приемов — сами по себе достойны восхищения. Характерность — его способ, не более.

Голова Полежаева (именно голова — не лицо только) напоминает Карпинского, Баха, Зелинского — русских ученых известной плеяды. На лице его блеклая старческая кожа. Оно неподвижно, порой напоминает маску. Мимика ушла в глаза. Энергический жест, порывистый шаг, но его внутреннему {218} ритму присущи спокойствие, экономность. Он всегда собран, этот Полежаев, не мельтешится. Стоит прямо. Отличная стариковская спина. В ней порода, достоинство. Острые колени, когда сидит на стремянке. Иногда он массирует руки. Артист точно знает, когда такие старики прибегают к этому способу, как долго массируют. У него тонкие пальцы и изящные движения. Взгляните, как он держит ножик для фруктов, хотя чистит им картофель. Блестящий французский язык. Звучное латинское произношение. Он знает: старые люди науки, переходя на латынь, любовались ею. В их механической памяти жили педанты и энтузиасты-латинисты гимназий. Он воспитанный человек, профессор Полежаев. Такие слова, как «спасибо», «благодарю вас», «извините», «извинитесь за меня» он произносит часто, и артист никогда не пробрасывает их, это не некие междометия, а каркас человеческих отношений. Можно себе представить, как он подает пальто уходящему гостю в передней, как здоровается, как прощается. Актер точно фиксирует рабочие состояния ученого — они могут наступить у него и не в кабинете, а среди людей, в обществе, на улице. Тогда профессор уходит в свои мысли, отключается от окружающего. Возникает особая пластика неподвижности. Абсолютной неподвижности. Он думает. Мы это видим. Полежаев у Юрского в той или иной мере всегда обращен в себя.

Известно, роль неделима. Образ, создаваемый актером, может быть анатомирован лишь условно. Однако, право, небесполезно присмотреться к осмысленному мастерству.

А там, в парадном, — шпик, филер. Он заметил Бочарова, как тот входил, и сторожит. Полежаевы не спрашивают Мишу, чем он кроме слушания лекций занимался. Та сфера — не их, но коль скоро Миша там, значит, так надо. В этом доме человека привыкли оценивать безошибочным, если б сравнение не было столь непривычным, можно сказать, почти собачьим нравственным нюхом. Нравственная высота Миши в этом доме вне подозрений, его политическая борьба вызывает безмолвное уважение.

А в парадном шпик, филер…

Это ужасно. Мерзко, грязно, это оскорбительно, наконец. Полежаевы не могут относиться к шпику, как относятся к нему молодые конспираторы — как к шахматной фигуре, обычному противнику.

В парадном шпик… Ах, как это унизительно! И что бы они ни делали, о чем бы ни говорили, они не могут от этого отделаться. Присутствие там, внизу, в парадном, этой серьезной фигуры совсем уж дурно пахнущего режима явственно ощущается на сцене. Он там, там! Каждого вошедшего будут молчаливо спрашивать: вы видели?! Да! Стоит *оно* еще там?

Право же, для таких людей, как Полежаевы, вырождение царской семьи, всего российского самодержавия и присутствие маленького плюгавого шпика в своем парадном — явления равнозначные. Режим безнравствен. А безнравственный режим не может спасти Россию, быть признан народом. Министры отклонили его, Полежаева, проект создания Ботанической академии. Что ж, логично! Чего еще ждать от власти, которая держит в его парадном *это*?

А Мишу надо пригреть, надо прежде всего узнать, не за кого он — это, {219} если сочтет нужным, он сам расскажет, — а есть ли ему где ночевать, и сразу же предложить ему ночлег, чтобы, не дай бог, он не подумал, что *это* там, внизу, может хоть на йоту переменить их мысли и поступки. Это даже не героизм обыденной жизни. Просто полная глухота Полежаевых к тому, что они считают безнравственным. Для них существует лишь одна линия поведения.

И вот совершается.

Все, что, с Радищева начиная, осмысливала, обговаривала передовая Россия и не раз пыталась приблизить, платя за это гибелью лучших умов, кровью самых смелых сердец, — совершается.

У исторических катаклизмов своя обыденность, пассажиры городских трамваев могут их и в самом деле не заметить. Но Полежаев наделен редчайшим даром независимого мышления, у этого Полежаева независимость духовной жизни стала пламенной страстью, потребностью, наконец, привычкой. (Эйнштейн однажды сказал: став взрослым, я не переставал задавать себе детские вопросы, в то время как другие считали это уже неприличным. Так я пришел к теории относительности.)

Полежаев не терпит ни расхожих мнений, ни решений, принятых за него другими. Он думает сам. Кроме высокого дара независимого мышления, как ученый, он обладает еще способностью к обобщению всего происходящего, будь это даже не стоящий внимания факт. Его уму присущ историзм.

И он приходит к мысли, что нынешние события и есть материализация понятия «народ» — того понятия, которым столетие целое жила русская интеллигенция.

Ни в ком из людей спектакля так не светится, так не фосфоресцирует эта мысль, как в нем, в старом, семидесятипятилетнем ученом. И как мысль главную, новорожденную, дорогую ему, он ее не высказывает. Он ею руководствуется.

Стоит только вслушаться в интонацию двух сцен, как эта совершающаяся в старике духовная работа становится наглядной.

Он провожал черной лестницей Мишу, думал спасти его от шпика. И не спас. Мишу забрали. На его глазах забрали. И, что самое невыносимое, самая мерзость и есть, — на улице! Соблюдая приличие, не ворвались в квартиру известного ученого. В полицейском управлении приказали: берите на улице.

Наступил 1917‑й.

И новая власть врывается в квартиру! Не посмотрев на то, что это квартира знаменитого ученого. Правда, матросу потом попало за незаконное производство обыска, но могло и не попасть. И не в этом дело, можно было этой авторской «подушечки» и не подкладывать. Шла революция. Петроград голодал. Искали хлеб. Тем паче при отношении Полежаева к происшедшему такого постскриптума можно и не произносить.

Да, этот Полежаев не в восторге от обыска (а приходилось видеть спектакли, где старый ученый лил по этому поводу чуть ли не слезы радости!). Ему отвратителен этот обыск. Никакой радости он не испытывает. И ни в какие умилительные контакты с обыскивающими не вступает. Он из тех великих русских интеллигентов, которые, любя народ, не умели заискивать {220} перед ним. И не хотели. Они были адептами святой идеи — поднять народ до себя. Пришедшие с обыском почувствовали, что хозяин квартиры необычен. Духовная сила, излучающаяся этим стариком, все расставила по местам. Перед матросами был не крупный чин — крупная личность. Матрос это понял сразу и зауважал старика. Обыск между тем продолжался в своих обыденно неприглядных формах. Но между этими двумя людьми уже установился тот духовный контакт, что выше всякого братания. А запанибрата с матросом профессор в этом спектакле так и не стал.

Милая Мария Львовна, как всегда, восприняла мысли Дмитрия Илларионовича токами его сердца, шедшими от всего его существа к ней. Остальные остались на уровне житейского явления. Так и должно было быть, потому что профессор крупнее всех. На десять голов выше! Присутствие человека огромного масштаба — вот что удалось в спектакле.

Они, все присутствующие здесь, переживали обыск. Это неприятно. Он переживал с ними. Но думал он примерно так: «Я всегда предвидел, что, когда народ возьмет власть в свои руки, это будет совсем в неожиданных формах, совсем не так, как думали мы, прокуроры и адвокаты народа. Так оно и вышло».

Это писал А. Ф. Кони в письме А. В. Луначарскому, отдавая себя на службу этому народу.

Да, эти люди не принимали бессвязные речи и грубость забитых мужиков за тот источник нравственного здоровья, к которому «интеллигентам припадать надо», дабы очиститься от скверны, но они и не шарахнулись от этих мужиков, когда одетые в солдатские и матросские шинели мужики вышли на улицы, нарушив все еще вчера существовавшие общественные границы и связи.

Он принял революцию, пошел с ней — таков итог его жизни. Он никому не разрешил продумать за себя свое поведение в дни исторического поворота. Если общее течение — настроения и поступки его ученых коллег — не совпадает с его решением, он пойдет против течения! Пойдет один, но пойдет. Мужество Полежаева не в том, что он присоединился к новому течению жизни — оно для него не гром с ясного неба, оно, это течение, давно им ожидалось, — мужество Полежаева в том, что он пошел против старого течения, он решился на одиночество в том обществе, в котором прожил жизнь, это придало трагическую окраску концу его жизни. Но он пошел на это, ибо в нем живет лютеровское: «здесь я стою и не могу иначе!».

Его все бросили, на именины никто не придет… огромная гулкая квартира… пустая вешалка… молчит телефон. Ворвались студенты, осудили, пристыженные — смолкли, испугавшись его непоколебимого чувства собственного достоинства, ощутив свою мелковатость рядом с ним. Потом был этот скандал с Викентием, с рукописью книги. Нет, как он мог! Издавать за границей, да нет, вообще *решать за него*, что делать с его книгой! Кто-то другой решает за него — этого Полежаев пережить не может. Потом Викентий упал на колени, каялся, кажется, потом ушел. Грустно: уходят люди, уходят люди…

Атмосфера сгущающегося одиночества к концу первого акта спектакля становится преобладающей. Она начинает физически давить на зрительный зал.

{221} Вот все ушли. Все, все! Они одни с Мусей. «Я подарил тебе одиночество!» — говорит Дима, сидя на другом конце накрытого большого стола. Но он еще не сдался. «Я принесу тебе шаль! — громко говорит он, почувствовав, что Марии Львовне зябко. — Не возражай, — кричат он, — не возражай, я принесу тебе шаль!» Он кричит другое, и слово «шаль» звучит, как слово «знамя». «Я держу свое знамя! Я никому не дам вырвать его из моих старых рук» — вот что звучит в этом крике.

А потом, когда сумерки поглотят их квартиру и настанет ночная тишина, совсем уж нестерпимая тишина, два старика сядут за рояль, и Дмитрий Илларионович, Дима, звонко, как сорок лет назад, изящно, с редкой музыкальностью запоет:

«Le grenadier était bel homme  
Il arrivait de Nurenberg.  
La princesse arrivait de Rome —  
Et débarquait du chemin de fer…»[[15]](#footnote-16)

Мажорные куплеты из «Мадемуазель Нитуш». И это станет последней, самой трагической нотой одиночества. И самой драматической сценой спектакля. В зрительном зале заплачут.

Потом тихо, открыв двери своим ключом, войдет Миша. Старики примут его появление за знамение, поймут, что выстояли…

#### Третье отступление в ремесло

Как это сделано?

Какими средствами театр добивается изменения всей тональности текста произведения более чем тридцатилетней давности, в чем заключена его культура работы над пьесой?

Возьмите экземпляр 1937 года, когда написана была «Беспокойная старость», сравните его с экземпляром, по которому сегодня идет спектакль. Меняется время, меняемся мы… Становится нагляден необратимый процесс общественного мнения. БДТ не прокламировал новаторства в этой постановке. (Как и вообще его не прокламирует.) Но как изменилась пьеса! В ней совсем не много переписано, — важно, в каких направлениях шла работа автора и театра.

Жанр будущего спектакля был определен Г. А. Товстоноговым как трагедия. Неторопливая внешне трагедия крупнейшего ума и характера. По мере того как понимание Полежаевым великого слома истории возрастает, понимание Полежаева людьми его круга катастрофически падает. Отсюда трагедия и житейского одиночества, и разрыва со своей средой.

Трагедия старости. Тело отказывает в момент, когда дух почувствовал возможность новой жизни, когда научные мечты могут осуществиться.

А Дмитрию Илларионовичу, как и реальному прообразу его, Тимирязеву, так мало осталось жить.

Поэтому все, что не содействовало появлению трагедийного образа, а, напротив, «работало» на образ бодренького, эксцентричного старичка — {222} убиралось. Например, то, что могло способствовать прочтению пьесы зрителем как «отрицающей» интеллигенцию вообще. Если раньше ученик профессора Викентий Воробьев был по преимуществу мелок и ничтожен, был врагом, разоблачался еще до начала действия, то теперь театр рассматривал его как фигуру драматическую. Так в судьбе ученого зазвучал исполненный драматизма мотив потери людей. С другой стороны, была исключена сусальность в отношении профессора к матросу. Понимание матросом крупности, необыкновенности личности ученого теперь оказывалось важнее театру, нежели этакое приседание старого ученого перед представителем народа. Отношение матроса к профессору в спектакле БДТ, как оказалось, выше характеризует представителя революционного народа, нежели прежняя расстановка сил. И исторически правдивее.

Главное внимание в работе сосредоточилось, конечно, на фигуре Полежаева. Надо было найти спокойное, мудрое выражение его трагедии. И его прозрения. Надо было сделать образ документальнее.

Так появились в пьесе тексты подлинной статьи К. А. Тимирязева «Красное знамя» и других его произведений из книги «Наука и демократия», первого тома Собрания сочинений. Перед уходящим на фронт отрядом ученый произносит теперь новую речь, фразеология и смысл ее усложнились.

Еще изменение, едва ли не важнейшее для внутреннего ритма существования ученого в спектакле. Раньше он заканчивал свою книгу на глазах зрителя. Теперь он завершил ее до начала пьесы и живет в часы раздумий, как бы подводя итоги, но революция возбуждает в нем мысли о будущем.

Появились новые реплики, слова, повороты сцен. Вот пример. Матрос стрелял в спекулянта. Полежаев не восхищается этим, как прежде, а тяжело говорит: «Страшное время, голодное время…». Вот деталь: в старом тексте профессор подходил к телефону (это было в день его одиноких именин), брал трубку: «Не работает…». Но страшнее одиночество, когда телефон работает, а никто не звонит. И частица «не» убрана.

В драматическом споре с Воробьевым, где дается политическая оценка происходящего, Полежаев бросает теперь своему ученику реплику, выражающую его душевное состояние и одновременно его кредо: «Не суетитесь!». Не суетитесь перед историей! — вот как это звучит, — слушайте музыку ее, слышите?

Вся жизнь Полежаева логично привела его к новому пониманию происходящих событий. Это понимание он выразил в своей статье. Какой она будет, зритель еще не знает, но она не внезапный шок, а последняя точка в книге мыслей, его собственных мыслей. Но это и высшая точка его личной трагедии. И новая сцена. Под инфернальные выкрики в его адрес в странном, нереальном освещении одинокий ученый идет длинной и узкой дорогой… в пустоте. Начальные выкрики газетчиков превращаются в заклинания, в заклятья. Может быть, этот зловещий хор звучит лишь в его мыслях. Эпизод — «наплыв» современного кинематографа. Театральная реальность возвращается, лишь когда Дмитрий Илларионович, желая успокоить Марию Львовну, разыгрывает ее из-за входных дверей квартиры и, смешно копируя не то крики газетчиков, не то произношение петербургской сплетницы, произносит: «Профессор — шпион!»

{223} Столь же естественны, в духе современного историко-документального театра, изменения, внесенные в сцену разговора профессора Д. И. Полежаева с председателем Совнаркома В. И. Лениным. У разговора теперь иная функция, он стал деловым. Предсовнаркома сообщает ученому, что его проект Ботанической академии утвержден. Финал стал исторически достоверным: звучат слова письма В. И. Ленина к К. А. Тимирязеву. И наконец, следующий за телефонным разговором поступок ученого теперь более оправдан психологически. Полежаев решает подарить Ленину первый экземпляр своей книги. «Как ты думаешь, — обращается Дмитрий Илларионович к Марии Львовне, — это не будет нескромно, ведь мы теперь знакомы?»

Состоялся разговор двух интеллигентов, и это полежаевское Ленину в трубку: «Обязательно надо повидаться» — придало ему ту поэзию непридуманности, которой ему часто недоставало.

Что же было руководящей идеей в такой работе над пьесой? Раньше всего — позиция.

Для того чтобы ее вот так стало видно, ее надо иметь! Второе — непременное желание создать произведение искусства, которое не уронило бы репутацию театра.

Работа БДТ над «Беспокойной старостью» поучительна. Взяв старую пьесу, театр отнесся к ее постановке с редкостной серьезностью. Создан спектакль сдержанный, элегантно «старомодный», гармоничный. Спектакль, в котором определенность и ясность общественной мысли, взгляда на историю, на день сегодняшний изначально соединены с художественностью.

*«Театр», 1970, № 8*

Два других произведения «историко-биографического жанра» того же юбилейного, 1970 года несравненно проще «Беспокойной старости». В «Защитнике Ульянове» (9 мая) дебютировал в роли Ленина Кирилл Лавров, приняв эту полутворческую, но и полуполитическую ношу надолго. Его первый Ленин — «очень интеллигентный, безукоризненно воспитанный и в то же время внутренне свободный человек», иногда позволял себе высокомерную иронию (Н. Зайцев, «ВЛ», 1970, 22 июня). А в «Третьей страже» (26 декабря) Г. Капралова и С. Туманова, пьесе о Николае Баумане, вместо одного получилось два героя — революционер Бауман и купец Морозов. Буквально каждая рецензия цитировала слова Баумана: «Счастлив тот, кто идет без страха и сомнения туда, куда ему указывают совесть и убеждения». Вероятно, далеко не все писавшие о Баумане — Стржельчике и Морозове — Копеляне отдавали себе отчет, что купец, который не увидел смысла жизни и застрелился, тоже прямо шел туда, куда ему указывали совесть и убеждения. Не все это понимали, но, пожалуй, все чувствовали, глядя на сцену. Поэтому финал спектакля (с чем-то вроде живого надгробия Бауману — группа на постаменте, «аккорд скорбно-торжественной музыки») вызвал у многих что-то вроде стеснения, так он показался не к месту, так архаично выглядел, как будто вынули его из «страниц героического прошлого», из конца сороковых — начала пятидесятых. Впрочем, добровольно-принудительно принятые на себя юбилейные обязательства {224} предрасполагали к такой метафористике, как и к романтичности, которая «стала эстетическим ключом всей постановки, посвященной предстоящему съезду» (Е. Колоярова, «СР», 1971, 6 февр.).

Обложка одного из номеров «Театральной жизни» за 1971 год такими их и сохранила. Морозов сидит, держа в руках рюмку, невеселый, опущенный; рядом Бауман — стоит, откинув голову, лицо светло, глаза куда-то устремлены, шарф романтической струей бежит по плечам. И никто не знал, что та же романтичность с шарфом поверх пальто и седой гордой головой достанется в конце концов алкоголику и самоубийце Актеру. Так Вл. Стржельчик воссоединил в горьковском «дне» антиподов «Третьей стражи».

Летом 1972 года на гастролях в Москве Товстоногов представил «Ревизора» (премьера 8 мая) как спектакль этапный для БДТ, но единодушного подтверждения своим словам не услышал. Оценки высказывались многосложные, неоднозначные, мнения разошлись. Позднее возникло предположение (Р. Кречетова, «Парадокс», рукопись), что появился этот спектакль раньше положенного ему времени и потому остался недопонят. «В “Ревизоре” я искал Гоголя “Петербургских повестей”», — предупреждал режиссер («ВТ», 1972, 16 мая). «Мистический “Ревизор”» — вот о какой традиции вспомнил Товстоногов, о традиции, связанной с именами М. Чехова, Мейерхольда, да и самого Гоголя с его «исправленным» «Ревизором», который так напугал М. Щепкина. Растерянно внимали в столице, а потом в Ленинграде «мистическому Товстоногову». Растерянность проистекала из обилия побочных ощущений, непривычных послевкусии для того здорового организма, которым был БДТ. Непривычным казалось и равнодушие Товстоногова к природе комедийного жанра, к его театральным возможностям. Странен был Товстоногов, обходящий анекдот, сатиру и не разыгрывающий с актерами сеансы импровизаций. Какие там импровизации: Городничий в этом спектакле страдал, и Хлестаков страдал. Убавляя жизненности, Товстоногов обрамлял все происходящее в пьесе резкими знаками, вроде черной кареты с «настоящим» ревизором и истерического смеха в качестве авторского голоса, который и на этот раз был одолжен у Смоктуновского. Эта аранжировка классической комедии не шла ни в какое сравнение с впечатлением, произведенным «Горе от ума». Она выглядела неорганичной для режиссерского таланта Товстоногова, слишком произвольной, лишенной логики. Конечно, союз Товстоногова с классикой, даже если допустить несовпадение, какую-то ошибку мысли, просто безрезультатным быть не мог. Неудача или непонимание сопровождалось созвучиями, поиском подтекста, спасительными напоминаниями: «Не одну сатиру я видел на сцене, а “смех, родившийся от любви”, смех над “братом моим”, который и в искаженности метаний своих все-таки мой брат. Помните гоголевские слова о Башмачкине: “Это брат твой!”» (И. Золотусский, «КП», 1972, 20 июля).

«В распределении ролей половина, если не больше, общего решения спектакля» (Б. Поюровский, «Труд», 1972, 30 июля). Действительно: Лавров — воплощенный социальный герой, не говоря уж о том, что он совмещал его с амплуа вождя, {225} у Товстоногова — Городничий, а Юрский — воплощенный современный интеллигент — Осип. Профессор С. Машинский имел резоны недоумевать: «Зачем Юрскому понадобилось золотое пенсне для Осипа?» (С. Машинский, «ЛР», 1972, 14 июля). Во втором «Ревизоре», о котором пишет профессор, в московском Театре сатиры, где Городничий — А. Папанов, а Хлестаков — А. Миронов, при некоторой взвинченности, вообще свойственной режиссуре В. Плучека, все на месте: комедия положений и ярмарка комедийных типов. В Ленинграде вместо этого два удивительных лица, на которых держалось — и держалось прочно — новое прочтение «Ревизора». «Фантасмагоричность происходящего в нем (спектакле. — *Е. Г*.) передана через лицо Городничего» (Н. Лордкипанидзе, «Неделя», 1972, 28 мая). Другой, Осип — «“мужик-лакей”, для которого нет великого человека» (И. Золотусский). Даже главный герой, Хлестаков, ради которого О. Басилашвили сбросил порядком килограммов лишнего веса, Хлестаков, который в финале заливался слезами не то благодарности, не то тоски, для мистического «Ревизора» с Городничим, над которым нечего смеяться, и Осипом, состоящим в родстве со Смердяковым (Р. Кречетова), был мало оригинален.

## А. Смелянский Из книги «Наши собеседники»

Весной 1972 года, когда одновременно в Москве и Ленинграде вышли два «Ревизора», поставленные В. Плучеком и Г. Товстоноговым, оба режиссера сопроводили выпуск спектаклей программными статьями в «Советской культуре», из которых стало ясно, что при близости исходной установки подход к пьесе у них все же разный. Плучек писал о том, что ставил не просто пьесу, но, как в свое время Мейерхольд, весь мир автора через нее. Товстоногов говорил о высокой задаче своего спектакля — постичь метод фантастического реализма, который требует нового уровня размышлений об окружающей действительности.

Уже в изобразительном строе обоих спектаклей (в Москве «Ревизор» предстал в оформлении В. Левенталя, на ленинградской сцене пространство решал сам режиссер, а костюмы были выполнены по эскизам М. Добужинского) прочитывалось определенное видение гоголевской пьесы.

Левенталь смешал разные традиции — от мхатовских фронтонов, правда ободранных и обшарпанных, просвечивающих дранкой, до символических перекосов и изломов всей конструкции, сотрясаемой спазмами страха. Он перемешал традиции и совместил различные пространства: действие отзывалось то жуткой провинциальностью и заброшенностью, то широким столичным размахом.

Сюжет ленинградского спектакля локализовался в провинции: на живописном занавесе красовалась огромная лужа, где отраженно, вниз головой, вырастал знакомый пейзаж России. Мир, отраженный в воде, — один из излюбленных образов Гоголя, чаще всего несущий мотив безбрежного простора: «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы… подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо». В спектакле — перевернутое пространство — страна, сжавшаяся {226} до размеров миргородской лужи. В эту лужу, как бы предвещая будущий спектакль, попадал камень — изображение морщилось, искажалось и начиналось действие. За занавесом открывалось фантастическое пространство, углубленное вниз и вздернутое ввысь по вертикали. Тут была и преисподняя, куда спускались Осип с Хлестаковым в финале, тут было и спародированное чистилище, где помутневшему рассудку городничего представал новый ревизор, в черной крылатке и темных очках.

Ландшафт местности в том и другом спектакле был сходен, но люди, населяющие пространство, виделись по-разному. Московский Хлестаков, которого играл А. Миронов, действовал в крае «непуганых идиотов». Появление мнимого ревизора приводило в основном к комическим недоразумениям. Товстоноговский Хлестаков — О. Басилашвили являлся на глубоко взрыхленную страхом почву: тут действовала сила давнего, закоренелого, умом не контролируемого испуга, порождавшего все трагикомические коллизии спектакля. Страх действовал наподобие того камня, что попадал в центр лужи на рисованном занавесе. <…>

Г. Товстоногов писал в программной статье, сопроводившей выпуск спектакля: «Надо забыть, что играем комедию, что должно быть смешно, надо объявить войну водевилю». Пьеса вводилась в область серьезного смеха, творимого не только для потехи. Спектакль должен был прикоснуться к коренным проблемам русской жизни, историческую логику которой Г. Товстоногов стремился постичь при помощи классики. Это сказалось прежде всего в максимальном социальном обосновании сюжета. Всем известная идея страха, творящего действие «Ревизора», осознавалась как огромная сила. «Направление — к трагедии» — Товстоногов мог бы повторить эти слова Мейерхольда.

Вместе с тем художник ставил перед собой новые творческие проблемы. Он задумал усложнить привычный для себя театральный язык вводом ирреального фантастического плана, конечно же присутствующего в «Ревизоре». При этом Товстоногов, судя по спектаклю, внимательно изучил ряд идей, которые высказаны были давно, но в сценическом обиходе не были приняты. Правда, весь фантастический план, так же как предположения старых философов и режиссеров (например, идея возвращения Хлестакова в финале пьесы в виде нового ревизора), были в конце концов истолкованы Товстоноговым с позиций реалистических и ясных. Нам все время давали понять, что и некая черная пролетка, которая маячила под колосниками с куклой-ревизором, и подмена Хлестакова куклой и финальное возвращение Хлестакова — все это плод больной фантазии, изуродованной силой всеобщего страха.

Спектакль строился по методу субординации: все его элементы подчинялись одному руководящему и всепроникающему мотиву — страху. В этом не было ничего нового, как показалось в свое время некоторым критикам. На страх как основную пружину действия указывал сам Гоголь. О страхе как главнейшем импульсе пьесы писал Немирович-Данченко. Но у Товстоногова мотив страха оказался единственным, пытался подчинить себе всю пьесу, и «Ревизор», где «человеческое слышится везде», стал сопротивляться тенденциозному замыслу.

{227} В спектакле Товстоногова боялись все и по-разному. Боялся городничий — К. Лавров. Его в холодный пот бросало не от мистических фантомов. Сами фантомы, как мальчики кровавые в глазах, возникали в результате вполне земных злодеяний, которые маячили за спиной этого седоватого «хозяина». Боялись почтмейстер и судья, купцы и полицейские, которые в сапожищах порхали по дому городничего, опасаясь разбудить всхрапнувшего Хлестакова. Лука Лукич Хлопов, руководитель местной науки и культуры, боялся пуще всех. Ведомство у него было опасное: «Не приведи бог служить по ученой части, всего боишься. Всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек». В первом же эпизоде Хлопов — Н. Трофимов падал в обморок и потом это повторялось на протяжении всего спектакля. За инспектором знали его привычку: сзади Хлопова всегда кто-то страховал. В немой сцене финала Хлопов, судя по всему, просто отдавал богу душу.

Петр Иванович Бобчинский особенно боялся не успеть, не первым сообщить, попасть в непрестижную ситуацию. Как давно было отмечено в научной литературе (сошлюсь хотя бы на отличную работу Ю. Манна «Комедия Н. В. Гоголя “Ревизор”»), Бобчинский и Добчинский — местные помещики. Бояться ревизора им нечего — они не служат. И тем не менее оба они втянуты в общий узел страха, каждый на свой манер.

Товстоногов замечательным образом прочел один эпизод комедии и создал на его основе маленький трагикомический шедевр. Речь идет не о тексте пьесы, а об одной ее паузе.

Что происходило во вверенном Землянике богоугодном заведении, в котором больные «выздоравливают как мухи» и которое мерзостью своей было исключением даже на фоне всеобщего развала, мы не знаем. Что происходило на пути между богоугодным заведением и домом городничего тоже осталось у Гоголя «за кадром». Вот это белое пятно спектакль и заполняет.

На первом плане сцены, прямо на носу у зрителей, появляется экипаж. На руках у городских хозяев, изрядно приняв толстобрюшки, возлежит совершенно упившийся Хлестаков. Головку он держать не может — экипаж трясет на российских ухабах. Тело его держат как переполненный драгоценный сосуд. Ногу ревизора прижал к груди смотритель училищ, остальные более важные части тела поддерживают и более высокие чины. Иногда перед правителями города возникают обыватели, видимо, снимают шапки (зритель видит только реакцию тех, что в экипаже), приветствуют, узнав начальство в лицо. А оно, в свою очередь, приосанивается, слегка и покровительственно «делает им ручкой». Выезд грабителей отечества сопровождает лиричнейший русский мотив, как в «Доходном месте» Мейерхольда скорбная, надрывная «Лучинушка» сопровождала появление скабрезной фигуры полового в трактире.

После того как начальство с Хлестаковым на руках исчезало, в центре пустой темной сцены возникал Петр Иванович Бобчинский (М. Данилов). Помещик бежал за исчезнувшим экипажем («Для вас, Петр Иванович, теперь места нет» — «Ничего, ничего, я так…»). Шутка сказать, места нет! Какая непрестижность, пренебрегли, не взяли с собой, и вот теперь, обливаясь потом, толстый человечек бежит за экипажем. Бежит, выхваченный {228} из темноты лучом прожектора, семенит, задыхаясь, не в силах снести такой оскорбительной несправедливости судьбы.

В этой метафоре людской суеты и тщеславия, в этом взволнованном и горестном мотиве, сопровождающем торжество властей предержащих было больше от подлинного Гоголя, чем во всех черных куклах-ревизорах, миганиях лампы-стробоскопа, фиксирующей слепящим мертвенным светом приступы страха у городничего. Здесь фантазия Товстоногова обретала не только социальную достоверность, но и сложность авторской интонации, не исчерпанную сатирическими задачами: изображение безмерной пошлости людской обрывалось нотой напряженной и взыскующей горечи.

Такие прозрения встречались в спектакле не однажды, но все-таки не определили его общего звучания. Вернуть «Ревизору» масштаб «сборного города», заново осмыслить его художественное пространство, разрушить штампы актерской традиции в истолковании пьесы, вернуть комедию в лоно фантастического, а не бытового реализма — все это оказалось делом огромной сложности. Фантастика отзывалась в спектакле иллюстративностью почти оперной, лишалась значительности, которой она исполнена у Гоголя. Бытовой план разрушался несоответствием вполне бытовых приемов игры городничего — К. Лаврова с той просвеченной и легкой театральной игрой, которую вели на сцене О. Басилашвили — Хлестаков и С. Юрский — Осип.

Хлестаков и Осип в спектакле БДТ строили свои отношения на новый лад.

В этом азартном дуэте первенствовал слуга, у которого барин был просто под каблуком. Осип — Юрский становился «чертом» всей истории, и Г. Товстоногов мотив чертовского наваждения, посланного на город, обыгрывал пространственно: Хлестаков и Осип возникали в спектакле из театральной преисподней — из глубины оркестровой ямы, а в конце спектакля, нагруженные всяким добром, прихватив и незабвенную веревочку, опускались снова в эту преисподнюю.

Сам по себе довольно внушительного вида, О. Басилашвили обнаруживал тем более уморительную детскость Хлестакова, вызывающую известное сочувствие. Оказавшись в гостинице, на втором этаже, едва поднявшись вверх, он занялся излюбленным делом недорослей: плевал вниз на прохожих и получал от этого упражнения истинное удовольствие. Это была цитата из Михаила Чехова, которому отдавалась дань и в более существенных моментах. Детскость торжествовала в сцене вранья, ставшей высшей поэтической минутой Хлестакова, исполненной истинного вдохновения. Вообще же, действиями своими Хлестаков не руководил, передоверив жизнь лакею.

С. Юрский играл Осипа особняком от всего спектакля, мало был с ним связан, но внутри, в своих собственных границах, образ был разработан с поразительной актерской смелостью. Казалось бы, именно Осип — характер, отданный на вечный откуп определенному актерскому амплуа, той традиции простоватого, голодного и хитроватого лакея, которого прекрасно играли и в давние времена, и в совсем близкие. Гоголь, растолковывая актерам персонажей своей комедии, на Осипе счел возможным {229} подробно не останавливаться: «Русский слуга пожилых лет… известен всякому. Поэтому роль игралась всегда хорошо». И вот на тебе: именно Осип стал в спектакле БДТ одной из наиболее спорных фигур. Восторги по поводу новой трактовки чередовались с довольно серьезными обвинениями. Была высказана даже мысль, что этой трактовкой обижен единственный представитель трудящихся масс в «Ревизоре».

Смело трактованная эпизодическая роль стала не только открытием нового характера, тут просвечивала вся поэтика Гоголя. Был в ней один существенный момент, не замеченный критикой, хотя целый ряд отдельных сигналов в этом направлении расслышали в игре Юрского. Многих даже вполне принимавших актера в роли Осипа весьма смущала внешность слуги Хлестакова. С. Машинский спрашивал: «Зачем это С. Юрскому понадобилось золотое пенсне для Осипа?» Добавим, что пенсне было треснутым, на руках белые перчатки, а голос был противный-противный, точь‑в‑точь, как у булгаковского регента Коровьева, спутника Воланда. Такого рода детали, рассыпанные по всей роли, обозначали прививку к ней булгаковского романа, генетически чрезвычайно близкого Гоголю и как раз к началу семидесятых годов приобретавшего все большую популярность.

Юрский создавал роль, чувствуя эту связь: гоголевская фантасмагорическая пара весело перекликалась с булгаковской чертовской компанией, посетившей другой город в совсем иные времена. Хрипло били часы, Осип гладил Ивана Александровича по голове и властно напоминал: «Пора!», будто подавал хозяину знак окончания сеанса черной магии. Юрский играл, конечно, не только булгаковскую тему в Гоголе. Он имел в виду и план самый обычный, но «прививка» была настолько мощной, что старый текст засверкал множеством самых разнообразных новых оттенков.

У Маяковского есть строчки о мысли, мечтающей на размягченном мозгу, «как выжиревший лакей на засаленной кушетке». В первой своей сцене Юрский эти отношения лакея с засаленной кушеткой обыгрывал во всех подробностях. Видно было, что Осип лежит уже вечность, от бесконечного лежания голодное и ленивое тело затекло, изнылось, и Осип выгибал его таким образом, чтобы найти единственное положение в пространстве, когда не больно. Эту причудливую кривую он находил наконец и, удобно устроившись, оглашал пространство рассказом о питерской лакейской жизни-малине. Хрестоматийный текст рассекался паузами, шипящие удваивались, что придавало фразе какой-то философический оттенок: «Ах, боже ты мой, хоть бы какие-нибудь (пауза) шщи!» (именно так — шщи!). И. Золотусский писал, что актер в этой сцене «играет даже не лень, а разврат лени, мизантропию лени».

За всеми странностями и причудами нового Осипа чувствовалась все время особая сверхзадача роли, в которой они только и находили объяснение. Юрский — Осип мог, завидя городничего в гостинице, мгновенно превратиться в слепца и, выстукивая откуда-то схваченной палкой, смываться от наказания. Он мог позволить себе массу других смешных выходок, и за всем этим проглядывали розыгрыш, провокация, которой Хлестаков и Осип раньше были слепым орудием, а на этот раз, наподобие Воланда со свитой, свою цель — во всяком случае Осип — осознавали.

{230} Но это был все же «театр для себя». Игра Юрского почти не отзывалась в других элементах спектакля и, по существу, выпадала из него, перекашивала его построение. Прямолинейно и жестко он шел к своей цели, редко оглядываясь на «ручейки и пригорки» пьесы, ее изумительную поэзию.

Голос И. Смоктуновского начинал спектакль. Он произносил эпиграф к «Ревизору». Ядовито и насмешливо он говорил: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива»…

Голос И. Смоктуновского этими же словами завершал спектакль. Только теперь лукавства в них почти не было. Смех быстро обрывался рыданием, почти судорожным. Нам довольно ясно показывали, что смех Гоголя — это смех сквозь слезы, но это была правда прямого указания, школьного воспоминания, а не поэтики спектакля. Соединить фантасмагорию с обличительными мотивами не удавалось. Но задуманный сложно и масштабно, дерзнувший прикоснуться к тайнам «фантастического реализма», спектакль Г. Товстоногова даже со всеми своими просчетами открывал «шлюз для гоголевского периода отечественного искусства».

*1981*

На гастроли, где так много и долго судили и рядили о «Ревизоре», пытались разгадать режиссерскую причуду, ввести ее в ясное течение товстоноговского воображения, БДТ привез еще «Мещан», «Генриха IV», «Беспокойную старость», «Выпьем за Колумба!», «Тоот, другие и майор», «Третью стражу». Перед «проблемной комедией о Золушке» Л. Жуховицкого «Выпьем за Колумба!» деликатно недоумевали все и всерьез хвалили виртуозную Н. Тенякову, которая обаятельно капризничала в гоголевской Марье Антоновне и вообще украшала труппу лирико-комедийным дарованием. Комедийными «гранями» сверкали ее партнеры О. Борисов, О. Басилашвили и В. Рецептер. В «Тооте» оценили дуэт двух комиков — Е. Лебедева и Н. Трофимова, стилистически собираемый из Эдуардо де Филиппо, Дюрренматта и Фриша (А. Демидов, «Театр», 1971, № 9) и не дотягивавший до трагического фарса, на что претендовал, но и не уступавший модному политическому театру в духе Брехта или П. Вайса. Так разбирали и новые, и уже виденные ленинградские спектакли, выделяя «Ревизора», споря о нем как о главном спектакле гастролей, и все споры велись в границах эстетики, традиции и театрального новаторства, современной театральности, под именами Гоголя и Достоевского. Поэтому грозные вопросы Ю. Зубкова, понаставленные им в «Правде», да еще в статье, обозревающей весь гастрольный репертуар, прозвучали как гром среди ясного неба.

## Ю. Зубков Высота критериев

Есть театры, к творческим поискам и свершениям которых постоянно приковано внимание советской художественной общественности, миллионов зрителей. Нет нужды пространно говорить о том, что на спектакли этих театров трудно достать билеты, зрители, чтобы побывать на них, едут из {231} других городов. Высокий уровень творчества, непримиримость не только к художественным изъянам и просчетам, но и к решениям приблизительным, недостаточно глубоким и содержательным делают эти театры правофланговыми всего нашего многонационального сценического искусства — с них берут пример, на них равняются, у них учатся высокой художнической требовательности. Этот уровень творчества обязывает и нашу критику руководствоваться в своей работе самыми высокими идейно-художественными критериями, избегать снисходительности и комплиментарности при анализе и оценках явлений драматургии и сцены. И конечно же, в первую очередь — при анализе и оценке работы самих этих театров. Как говорится, кому много дано, кто многое на себя смог взять, многого достигнуть, — с того многое и спрашивается.

К правофланговым советского сценического искусства относится и Ленинградский академический театр имени М. Горького, чья популярность в стране за последние полтора десятилетия возрастала год от года. Этим театр обязан в первую очередь своему главному режиссеру — народному артисту СССР, лауреату Ленинской и Государственной премии Г. Товстоногову.

Г. Товстоногов не только явил образец высокоталантливого и высокопрофессионального творчества. За годы руководства театром он собрал и сплотил великолепную труппу актеров самых разнообразных дарований, одно упоминание имен которых сразу же возбуждает обостренный интерес зрителей театра и кино. Достаточно назвать лишь несколько актерских фамилий, чтобы убедиться в справедливости этого утверждения: Е. Лебедев и К. Лавров, О. Борисов и О. Басилашвили, В. Рецептер и С. Юрский, Э. Попова и Л. Макарова, Е. Копелян. Н. Трофимов, В. Стржельчик и другие. Можно с полным на то основанием сказать, что Г. Товстоногов создал и воспитал коллектив единомышленников, в творчестве которых он находит благодатную опору для своих поисков.

В репертуарной афише недавно закончившихся гастрольных выступлений театра в Москве значились «Мещане» М. Горького, «Ревизор» Н. Гоголя, «Король Генрих IV» В. Шекспира, «Третья стража» Г. Капралова и С. Туманова, «Тоот, другие и майор» И. Эркени, «Выпьем за Колумба!» Л. Жуховицкого. Среди этих спектаклей есть такие, высокая оценка которых критикой, признание широким зрителем не нуждаются в каких-либо дополнительных подтверждениях. Эти спектакли не стареют с годами. К ним относятся прежде всего «Мещане», прочтенные театром свежо и глубоко, с позиций социалистического гуманизма. Встреча с творчеством участников этого спектакля, особенно Е. Лебедева (Бессеменов) и Э. Поповой (Татьяна), неизменно доставляет зрителям высокую художественную радость. И некоторые другие спектакли гастрольной афиши, хотя и не свободные от известных недостатков, получили признание зрителей.

Но вот на что невольно обращаешь внимание, знакомясь с этой афишей. Современность представлена на ней лишь пьесой Л. Жуховицкого — весьма уязвимой и спорной. Конечно, театр может возразить, что другой пьесы о наших днях, которая привлекла бы его внимание, он не нашел. Разумеется, каждому из нас хотелось бы, чтобы талантливых пьес о нашей социалистической {232} нови с яркими, своеобразными, оптимистическими характерами было бы больше. И все же такие пьесы есть, другие театры их находят. За примерами ходить далеко нет нужды. Именно в Ленинграде Театр имени Ленсовета открыл пьесу И. Дворецкого «Человек со стороны», поднимающую важные проблемы развития коммунистической нравственности и социалистического гуманизма, и положил начало ее широкой и яркой сценической жизни.

Я далек от мысли упрекать Большой драматический театр за то, что он прошел мимо именно этой или какой-то другой пьесы, хочу лишь подчеркнуть: интересные, талантливые произведения драматургии, пронизанные духом жизнеутверждения, появляются сегодня чаще, чем несколько лет назад, и есть все основания для успешного поиска в этом направлении.

Что же представляет собой пьеса «Выпьем за Колумба!» — эта «эксцентрическая комедия», как определяет ее жанр автор, или комедия «полуфантастическая», как определяет жанр театр? Трое институтских товарищей — Бурлаков, Шатунов и Чесноков — работают в одном и том же научно-исследовательском институте. Правда, институт этот, возглавляемый Шатуновым, накануне закрытия из-за бесплодности проводимых в нем научных экспериментов, и для того чтобы его спасти, необходимо что-то предпринять. И вот Бурлаков находит выход из положения: превращает с помощью созданных им биостимуляторов уродливую сотрудницу детского сада Галю в сногсшибательную красавицу. Однако в процессе этого превращения Галя утрачивает присущие ей ранее скромность, застенчивость, душевную отзывчивость, становится разнузданной халдой и циничной стяжательницей. Фактически Бурлаков потерпел поражение. Но этого не понимают ни он сам, оценивающий достигнутый им результат выше, чем тот, который в свое время был достигнут Пастером, ни тем более Шатунов, стремящийся всячески эксплуатировать этот результат. Между ними возникает спор о дальнейших путях института — Бурлаков и Чесноков стоят за продолжение опытов, Шатунов — за превращение института в своеобразный косметический кабинет. Последнюю точку автор так и не ставит — кто победит в этом споре, остается неизвестным…

Возможно, драматургом руководили благие намерения — показать несостоятельность опыта по созданию нового человека инкубаторным, искусственным путем, предупредить ученых, замыкающихся в сфере лишь научного поиска и изолирующих себя от жизни, об опасности, что к ним, к их работе и открытиям могут примазываться всяческие дельцы. Однако об этом можно говорить лишь в плане предположительном. Все это густо затуманено всевозможными намеками и экивоками в сторону нашей действительности и нашего времени. Пьеса Л. Жуховицкого изобилует «хлесткими» сентенциями и «обобщениями» такого рода: «ведь памятник и ставят на чужих костях», «каждому солидному учреждению нужен свой либерал. Как выпускной клапан паровому котлу» и т. п. Называя себя «подонком», директор института говорит, что «он сын своего века и, как две капли, похож на отца». Другой вины он за собой не знает. Обстановка в институте нездоровая, критика зажата, но из слов Шатунова вытекает, что институт этот не исключение — везде так. Автор может сказать, что он за слова персонажей, {233} к тому же еще комедийных, не в ответе. Но кто в пьесе спорит с этими словами, опровергает их? Да никто!..

Чрезвычайно засорен язык пьесы. Не понятно, в силу чего драматург заставляет талантливого, по его утверждению, ученого Бурлакова распевать песню об одесской пивной, где «собиралася компания блатная», то и дело хлопать курьера Катю Ложкину пониже спины, не раз по ходу действия прикладываться с товарищами к рюмке. Может быть, для того чтобы подчеркнуть: Бурлакову ничто человеческое не чуждо. Но неужели, на взгляд автора, человеческое проявляется в людях именно подобным образом?

Давая сценическую жизнь пьесе, режиссура (Г. Товстоногов и Ю. Аксенов) проявила немало изобретательности. Занятые в спектакле актеры (О. Борисов, О. Басилашвили, В. Рецептер, Н. Тенякова) играют мягко и выразительно. Однако оправдывает ли себя в данном случае затрата сил, талантов, духовной энергии на воплощение пьесы слабой, малохудожественной, не отражающей сколько-нибудь существенных сторон нашей жизни и не создающей ее правдивой картины?..

Но если в данном случае можно критиковать театр за выбор пьесы, то, касаясь постановки «Ревизора» (режиссура Г. Товстоногова), приходится говорить уже о другом — о том, насколько по-настоящему современно сценическое прочтение бессмертной гоголевской комедии, до конца ли выверен и ясен самый режиссерский замысел.

Как и появляющийся под занавес жандарм, отсутствует в перечне действующих лиц спектакля таинственный человек в черной мантии и темных очках. Но он постоянно присутствует на сцене, наблюдая за происходящим в доме городничего, сопровождая вместе с чиновниками Хлестакова в коляске, везущей его по городу, нашептывая жандарму в финале, что ему следует говорить.

Можно догадываться, что человек этот олицетворяет собою страх, охвативший буквально с головы до пят городничего и всех чиновников. Но почему страхом одолеваемы хозяева города, символизировавшего, по замыслу Гоголя, всю николаевскую Россию, а полнейшее ничтожество Хлестаков (О. Басилашвили), «сосулька», «тряпка», как его называет городничий, от этого страха почти свободен? Ведь Хлестаков — не постороннее лицо чиновничьему миру, он находится на самых нижних ступенях служебной лестницы. И коли кому из чиновников трепетать от страха, — так это прежде других ему. Понятно, когда постоянно валится от страха в обморок смотритель училищ Хлопов (Н. Трофимов) — в этом проявляется его характер. Но характеры-то у городничего и остальных чиновников совсем иные.

Не о том сейчас пойдет речь, хорошо или плохо играет К. Лавров городничего. А о том, насколько этот городничий, несущий на себе печать интеллигентности, напоминающий, скорее, не служаку-солдафона, а обаятельного, мыслящего офицера, соответствует гоголевскому образу. Мысль режиссера читается и на сей раз: вот, мол, и такой интеллигентный, можно сказать, городничий, и он охвачен, как и другие, паническим страхом. Страх всесилен, страх всемогущ, страх живуч… Только обоснование в гоголевском тексте подобной трактовки образа городничего отыскать, на мой взгляд, трудно. Странное впечатление производит и фигура Осипа (С. Юрский), выступающего {234} в спектакле своеобразным вдохновителем Хлестакова на стяжательство и взяточничество. Все без исключения чиновники, занимающие достаточно высокие служебные посты, охвачены страхом, а Осип в еще большей степени, чем даже его барин, свободен от него, раз от разу все больше и больше наглеет. А ведь Осип в гоголевской комедии — представитель самого бесправного сословия в России…

Немало недоуменных вопросов вызывает и постановка «Короля Генриха IV», Над помостом, на котором происходит действие, мы видим корону, наливающуюся временами цветом крови (Г. Товстоногов совмещает в этом спектакле двух лиц — режиссера и художника). Корона — символ борьбы за власть, жестокой, лишенной смысла и человечности схватки честолюбий. В чем современность подобного истолкования шекспировской хроники? Почему театр так назойливо акцентирует мысль о «повторности вещей», расширяет сценические функции образа Молвы, придавая ее репликам особую многозначительность? Что стоит за завершающими спектакль словами (их нет в тексте пьесы) о необходимости для зрителей дополнить показанное представление игрой воображения?..

Вряд ли плодотворны установка режиссера на принципиальную натуралистичность некоторых сцен, стремление сделать нравственным антиподом честолюбцу и властолюбцу Гарри, будущему королю Генриху V, его собутыльника Фальстафа, истолковать судьбу последнего как трагическую. Трудно уйти от вопроса: может ли Фальстаф, пьяница, обжора, эпикуреец, человек без чести и совести, рассматриваться как носитель гуманистического идеала, выразитель народного начала?..

Когда Большой драматический театр приезжал в Москву прошлый раз, мы могли лишь догадываться о сущности режиссерской трактовки пьесы, образа Фальстафа. Сегодня она уже раскрыта самим Г. Товстоноговым и в его книге «Круг мыслей», и в некоторых статьях последнего времени. «Поражение Фальстафа… — говорит Г. Товстоногов, — как это ни парадоксально, есть, в сущности, нравственная победа человеческого начала…» В чем оно проявляется, это человеческое начало? И какое содержание в таком случае вкладывает режиссер в понятия — «человеческое начало», «нравственность»?..

Итак, далеко не во всех спектаклях, привезенных на сей раз в Москву, Большой драматический театр достигает тех творческих вершин, которые и сделали его одним из правофланговых нашего искусства.

Постановление Центрального Комитета партии «О литературно-художественной критике» призывает бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, за создание произведений, пронизанных духом партийности и народности. Ленинградскому академическому Большому драматическому театру имени М. Горького эта задача вполне по силам. Успех зависит от уровня требовательности к репертуару, его направлению, к творческим поискам и их результатам.

*«Правда», 1972, 15 авг*.

{235} Советский человек прекрасно знает, что подобные обращения и подобные риторические вопросы («Почему театр так назойливо акцентирует мысль о повторности вещей?») выражают не личное любопытство спрашивающего, а так называемую партийную позицию и что за редакционным выступлением с выразительным заголовком (впору было вспомнить суровость газетных комсомольцев в пятидесятые годы, когда одна за другой не удавались постановки в Ленкоме) и указующими интонациями должны последовать выводы и действия. Именно таким предостережением (или предвкушением) читался обзор «Высота критериев» среди других, совершенно бестенденциозных откликов. Еще не были забыты гастроли Театра комедии в Москве в 1949 году, закончившиеся статьей в той же «Правде» «Рецидивы формализма», после которой Акимов был снят с работы.

В «Ревизор» Товстоногов и близко не подпускал водевиль, отвергал всякую возможность его у Гоголя. Опасения его в этом плане были связаны, конечно, не с первой постановкой «Ревизора» в Александринке и разочарованием драматурга, по мнению которого, актеры все испортили водевильной игрой. Товстоногов знал толк в водевиле и знал его место: в этом сезоне водевильным стал не «Ревизор», а прямо следующий за ним спектакль «Ханума». После мистического «Ревизора» и словно в оправдание себе Товстоногов ставит прозрачную и ясную до донышка «Хануму» (премьера 30 декабря 1972 г.). Переход от одного к другому покажется чересчур резким, если не знать предыстории «Ханумы». Ее появление среди вещей Товстоногова — серьезных, трагических, оброчных — во всяком случае, более обыкновенное, чем появление «Ревизора» в облике 1972 года.

Когда-то в Тбилиси шел спектакль «Затмение солнца в Грузии», поставленный в 1923 году К. Марджанишвили. В 1939 году его включили в декаду грузинского искусства в Москве, и Д. Тальников писал; «Этот чудесный старый город во всей своей театральности — прямо из комедии дель арте, яркости его нравов, лиц и уличной жизни» (Д. Тальников, «СИ», 1939, 29 авг.). Здесь шумел «тифлисский базар с пестротой лиц, его населяющих — фокусником, акробатами, мороженщиком, французом с подзорной трубой, городовым» (И. Альтман, «Известия», 1939, 5 сент.). Балагурила и пританцовывала в «старом Тифлисе» и группа из трех кинто. «Спектакль насыщен живописными эпизодами, сценически хорошо проработанными, хоть и не имеющими никакого отношения к сквозному действию водевиля» (Д. Тальников).

«Ханума» и «Мачеха Саманишвили» (еще один «грузинский» спектакль Товстоногова, поставленный уже в восьмидесятые годы) — дань тому «тифлисскому» театру, хотя для «Ханумы» находили и еще один, не менее достойный источник — «Принцессу Турандот» (А. Вачнадзе, «ВЛ», 1973, 13 марта). Поэзия далеких, минувших театральных очарований оживает в «Хануме». Товстоногов вставляет эту старую и добрую сказку — пьесу А. Цагарели — в хорошую новую раму из вольного стихотворного перевода Б. Рацера и В. Константинова, музыки Г. Канчели, живописного примитива в духе Пиросмани (художник И. Сумбаташвили) и стихотворения Г. Орбелиани, {236} которое, как рефрен спектакля, читал в записи сам. Этот действительно плывущий «над ресницами», повторяя вслед за поэтом, спектакль — одно из подлинных чудес режиссера. «Если вас не пугают грубоватые шутки народного балагана, — писал Д. Золотницкий, — огни карнавальной потехи — непременно посетите это зрелище» («Смена», 1973, 20 февр.). И далее: «Спектакль Г. Товстоногова настроен на импровизацию». Актеры показывали высокий водевильный стиль — с масками, оживленными темпераментом и мастерством, с грацией скольжения по роли, тексту, сцене, с совершенно раскованным и блестящим артистизмом. В голосе Товстоногова звучала нежность, нежная веселость, переходившая на сцену. Л. Макарова, В. Ковель, Е. Копелян, В. Стржельчик, Н. Трофимов, Г. Богачев играли — как танцевали плавные и стремительные грузинские танцы. В. Стржельчик, правда, воспринимал репетиции, необычные для актеров БДТ, как «своеобразную строевую подготовку» («ТЖ», 1973, № 11).

## Ю. Рыбаков Ритм водевиля

После монументальных «Мещан», «Беспокойной старости» и «Ревизора» Г. Товстоногов поставил в Ленинградском академическом Большом драматическом театре старинную комедию грузинского писателя Авксентия Цагарели «Ханума», пьесу, которая написана почти сто лет назад, но, кажется, никогда не сходила с грузинской сцены. Постоянство зрительской любви — награда пьесе за веселый народный дух, за добрую веру в то, что все будет в жизни хорошо и по справедливости. В сущности, «Ханума» — это водевиль, с его неизменно легким сюжетом, куплетами и вполне счастливым концом. На ленинградской сцене привлекательные свойства водевиля обрели стремительность, блеск, изящество и искренность. «Ханума» — праздник высокого актерского мастерства, в котором психологическая точность сочетается с импровизационной легкостью, свободой перехода от слова к куплету.

Ханума — это сваха, самая известная на Авлабаре, местоположение которого в старом Тифлисе точно указано в одном из куплетов: «Под горой течет Кура, за рекой шумит базар, за базаром Авлабар». Ханума ревниво бережет свою деловую репутацию и не позволит конкурентке перебежать себе дорогу, тем более что та затеяла недоброе дело, решив женить немолодого промотавшегося князя на юной дочери богатого купца.

Ханума взялась за дело сама и показала, что такое настоящая сваха. Провела всех и настояла на своем, хотя ей пришлось и приврать, и объегорить кое-кого, и даже побывать в мужской бане, ибо того требовали обстоятельства и профессиональная самоотверженность.

Весь этот сюжет разыгран актерами блистательно и с азартом, с полной верой в жизненную истинность характеров, что делает закономерным, а не случайно-водевильным счастливый финал: прекрасная Сона, пылко и застенчиво, как и полагается девушке с Авлабара, влюбленная в бедного учителя музыки и манер, соединяется с ним желанным браком, князь получает в жены ту, которую предназначила ему Ханума, сама героиня выходит замуж {237} за приказчика купца, а купец получает право прибить на свою карету княжеский герб, ради которого он чуть не отдал дочь в жены старому князю. Оказалось, что учитель музыки тоже князь, хотя в это никто не верил — князья не зарабатывают деньги своим трудом. Достаточно перечислить фамилии актеров, чтобы дать представление о мастерстве, с которым все это играется. В роли Ханумы — Л. Макарова, князь — В. Стржельчик, купец — Е. Копелян, приказчик — Н. Трофимов, сваха-конкурентка — В. Ковель. Молодых героев играют Г. Богачев и Е. Алексеева. Перевод и сценическая редакция — В. Константинова и Б. Рацера, музыку сочинил Г. Канчели.

Если бы спектакль являл только торжество водевильного жанра, это расходилось бы с репутацией театра, от которого привыкли ждать большего. Водевиль на сцене часто теряет достоинство, погоня за смехом приводит к тому, что добрая шутка выглядит шутовством, назойливым фиглярством. «Ханума» Г. Товстоногова строга и чиста. Режиссер высокой литературной требовательности, он увидел, что водевиль в мыслях о человеке родствен самым солидным жанрам искусства, и нашел театральную форму, эту связь выражающую.

Светлый мир водевиля соотнесен в спектакле с иной художественной стихией. Вся сцена затянута, замкнута огромным холстом, собравшим сюжеты картин Нико Пиросманишвили, художника, изумленно застывшего перед неизмеримостью людского горя в, казалось бы, изобильном мире.

В начале спектакля и между картинами сцену заполняют кинто — герои тифлисских улиц и базаров, острословы и ловкачи, всему знавшие цену. Здесь они молчаливы и загадочны, ритмы их пантомим и танцев замедленны и беспокойны. Трагический отсвет этого мира ложится на водевильную улыбку. В смелости художественного контраста «изюминка» спектакля, творческое открытие режиссера Г. Товстоногова и художника И. Сумбаташвили. Войдите в этот мир — и вы увидите, как он богат, красочен и необычен.

Развлекая, водевиль без назидательности сказал о вечных радостях и о преходящей суете жизни, воспел добрые дела и напомнил о тревогах, которые не кончаются, даже если сюжет пришел к счастливому концу. Заодно спектакль втянул нас в мир грузинского искусства, смелым художественным ходом подвел к его истоку — реальной жизни, породившей и комедию Авксентия Цагарели, и грустные полотна Нико Пиросманишвили, что и дало режиссеру высшее право соединить их в одно целое.

Вернувшись со спектакля, хочется почитать стихи Григола Орбелиани, прозвучавшие со сцены, вновь вглядеться в клеенки и жестяные вывески Нико Пиросманишвили, украшавшие некогда духаны и лавочки старого Тбилиси…

*«Комсомольская правда», 1973, 25 февр*.

Бывают необъяснимые события. Одно из них — «Балалайкин и Ко». Опасное, кричащее публицистикой произведение, где, что ни слово, что ни пассаж — то намек и лишь слегка недоговоренная современность, обсуждалось в театральных кругах и печати совершенно свободно и открыто. Конечно, «Современная идиллия» М. Салтыкова-Щедрина — это {238} Россия столетней давности, а тема ее — «поношение» либеральной интеллигенции прошлого века, но актуальность ее была очевидна, а сходство эпох (пореформенная у Салтыкова и «послеоттепельная» у Товстоногова) напрашивалось само собой. А. Смелянский назвал «Балалайкина» «государственным действом», вкладывая в исторический термин новое содержание. «Государственное действо» — очень старый официально-помпезный театральный жанр. Но каково государство, таково и его действо. «Впервые на отечественной сцене, — писал он в книге “Наши собеседники”, — мы встречаемся с великой книгой Щедрина о безвременьи, о мертвой зыби истории, ее очередной “паузы”».

«Балалайкин» в целом ряде сильных и ярко написанных статей трактовался как саркастическая форма самокритики, как горькое покаяние полудемократии. Объектами театральной сатиры стали сами интеллигенты, переживавшие своего рода «физиологические последствия» собственной гражданской смелости в шестидесятые годы. Тема страха, скрашенная чем-то мистическим в «Ревизоре», в «Балалайкине» прямо связана с элементарными обстоятельствами, вызывающими у гражданина шок «годенья», то есть способа выживания в пору реакции, но выживания с подтекстом, как писала И. Соловьева, с надеждой «отстаивания себя в левом качестве» («Неделя», 1973, 22 – 28 окт.), отстаивания до «пределов человеческого падения» (А. Турков, «Труд», 1973, 18 ноября). «Открытая тенденциозность театрального языка, — читаем у А. Смелянского, — совпала с беспощадной тенденциозностью писателя». Первичной была потребность театра, искавшая близкую себе по язвительности речь, «едкий, убивающий сарказм» (К. Щербаков, «КП», 1973, 26 окт.). Через двадцать лет после «Помпадуров и помпадурш» щедринская ирония способствует удивительным «цветам зла», взращенным в уравновешенном воображении режиссера. Государственность, один из его постоянных мотивов, предстающая то во флагах и знаменах «новой эры социализма», то громадными полами чиновничьего мундира (в «Помпадурах»), куда позволено заглянуть зрителю, чтобы воочию увидеть шалости властителей, в «Балалайкине» как бы теряет свойство разделяться на плохую и хорошую, прогрессивную и реакционную, передовую и отсталую, это государственность, съедающая граждан и переваривающая их, как удав. Глядя на ордена империи, понавешенные «на стенах как на бравой груди» (А. Свободин, «Театр», 1974, № 3), думалось не об истории. Ст. Рассадин выразился так: классика взята Товстоноговым не «в стадии злободневности, но в стадии современности» («Юность», 1976, № 7).

Стилистически спектакль тоже отличался предельной свободой — никаких общих знаменателей (как в «Ревизоре»). Два акта — две комедии в разном ключе. Вспоминаются прародители русской сатиры, ее классики, вдохновители режиссуры и актеров — и Гоголь с чиновниками «Ревизора», и Островский с «Мудрецом» и Крутицким.

И еще одна свобода «Балалайкина» — он ставился в Москве, в театре «Современник». Сам по себе факт выезда в другой город и другой театр не столь важен — многие свои спектакли Товстоногов повторял не только {239} по стране, но и по миру. Так или иначе, ленинградская постановка всегда была для режиссера точкой отсчета — первой или итоговой, как «На всякого мудреца довольно простоты». «Балалайкин» ничего не повторял и ничему не предшествовал. Товстоногов «Балалайкина» — это мастер не академического, а студийного, не ленинградского, а московского качества.

Само по себе соединение Товстоногова и «Современника» сочли «театральной сенсацией» (К. Щербаков, «КП», 1973, 26 окт.). В иные времена БДТ и «Современник» шли шаг в шаг — ставили одни и те же пьесы. Товстоногов считал, что достаточной почвой для совмещения может быть и общность веры: система Станиславского. Правда, «Современник» задержался на студийном уровне, что обязательно влечет за собой, говорил режиссер, остаточные элементы дилетантизма («Театр», 1976, № 9), хотя внутренне театр давно перерос эту студийность.

«Современник» действительно был в трудном положении. Еще не забыт и не пережит уход О. Ефремова. Заканчивается жизнь в старом здании на площади Маяковского, с которым было связано все лучшее в истории «Современника». «Балалайкин» оказался последней премьерой перед переездом на Чистые пруды. В этих обстоятельствах Товстоногов явился в поскучневшую труппу настоящим спасителем. «Балалайкин» чуть ли не лучший актерский спектакль «Современника» за всю его историю. При этом актеры играли в откровенно разных манерах, и Товстоногов не противился этому, а, напротив, поощрял маску у одного, психологическую точность у другого, гротеск у третьего: «Образы рождались как бы изнутри актерской индивидуальности. С моей точки зрения, это кратчайший путь к живому на сцене» («Театр», 1976, № 9).

В то же время Товстоногов сам спасался, помогая другим. Раскованные студийным опытом актеры «Современника» уступали в чистом профессионализме труппе БДТ, но именно здесь, в Москве, Товстоногов получил острейший публицистический эффект — его источником была особого качества театральность, всегда открытая жизненным впечатлениям. Работая с новыми для себя актерами, Товстоногов, по сути, вошел сам в студийное состояние, когда не все пошло на актерскую натуру, когда актер в роли более человек, чем создатель образа, и хотя не все может, зато душевно и интеллектуально необычайно подвижен и восприимчив. Так что Товстоногов, думавший о преодолении дилетантизма, сам в него окунулся и, освеженный им, помог раскрыться замечательным талантам О. Табакова, В. Гафта, И. Кваши, П. Щербакова, А. Мягкова.

В год стопятидесятилетия со дня рождения Щедрина все прислушивались к мнению специалистов по данному вопросу — статья профессора, доктора филологических наук, щедриноведа С. А. Макашина из всех посвященных «Балалайкину» в «Современнике» статей наиболее спокойна, бесстрастна и не гневлива.

## **{****240}** С. Макашин Балалайкин и другие

Завзятый театрал в свои молодые годы, Щедрин не обладал талантом писать для сцены. Он не любил «Смерть Пазухина», называл пьесу «гадостью» и не ввел ее в собрание своих сочинений. Другую пьесу — «Тени» — он даже не напечатал: она увидела свет после смерти автора. Охотно обращаясь в своей прозе к сатирическим миниатюрам в форме «сцен» и «диалогов», Щедрин, однако, был далек от мысли усматривать в них материал, пригодный для создания произведений театрального искусства. Говорить поэтому о *драматургии Щедрина* как об одном из явлений русской литературы, аналогичном или близком драматургии других великих прозаиков — Тургенева и Толстого — вряд ли можно.

И все же «несценичный» Щедрин давно уже стал достоянием театра, хотя и в очень малом числе истинно щедринских спектаклей. При жизни писателя такая удача выпала всего лишь на долю одной из сценических переработок «Господ Головлевых». Другими вершинами в сценической истории Щедрина стали, в позднейшие годы, «Смерть Пазухина» в Художественном театре, поставленная В. И. Немировичем-Данченко, «Тень освободителя» во 2‑м МХАТе в постановке Б. Сушкевича и «Тени» в Ленинградском театре имени Ленсовета в режиссуре Н. Акимова.

Ныне к сатирическому гению Щедрина обратились в творческом содружестве писатель С. Михалков, режиссер Г. Товстоногов и коллектив театра «Современник». Обратились с большим увлечением и дали яркую сценическую жизнь одному из наиболее прославленных произведений писателя — «Современной идиллии».

Пьесу, написанную на основании щедринского текста, С. Михалков назвал «Балалайкин и Ко». И хотя имя этого сатирического героя в большей мере, чем с «Современной идиллией», связано с другими произведениями Щедрина и не Балалайкин является главным лицом в самой пьесе, предложенное название нет оснований оспаривать. Оно соответствует фабуле первых — «петербургских» — глав романа, избранных для инсценировки: истории фиктивного брака Балалайкина с Фаинушкой.

Можно было бы подосадовать, что при таком ограничении за пределами пьесы осталось многое, что определяет блеск и глубину «Современной идиллии», — «Сказка о ретивом начальнике…», «Злополучный пискарь…», элементы трагического во второй части и в финале («тоска проснувшегося Стыда») и др. Но это была бы досада умозрительная. Как и в любой инсценировке, вместить в пьесу все содержание произведения крупной формы невозможно. Важно другое. С. Михалкову удалось и в малом объеме двухчастной пьесы драматургически передать *главную мысль* «Современной идиллии». Герои пьесы — Глумов и Рассказчик — в полном соответствии с обличительным заданием Щедрина, под влиянием забот о «шкурном самосохранении» приходят к убеждению, что нужно не жить, а «годить». Сообразно с этим они и поступают: заводят подлые связи и совершают пошлые дела.

Пьеса спаяна единством действия, она не фрагментарна. И в ней, что нужно особо отметить и подчеркнуть, бережно сохранен подлинный текст Щедрина.

{241} Перед режиссером и коллективом театра стояли задачи немалой сложности. Щедрин, чьи сочинения так тесно сопряжены с политическими и общественными интересами его времени, требует для своего понимания *исторического* подхода. С другой стороны, Щедрин для нас не «мертвый», а живой писатель. Его обличительное искусство продолжает и в наши дни сражаться за «идеалы будущего», неизменно представавшие перед ним, учеником Фурье и Сен-Симона, в свете идей социализма.

Что такое «Современная идиллия» в историческом плане? Это предельно резкое сатирическое изображение мрачной «идиллии», пережитой русским обществом на рубеже семидесятых — восьмидесятых годов прошлого века, в период острой борьбы царизма с революционерами «Народной воли» и со всеми оппозиционными самодержавию силами страны. Это гиперболически дерзкое обличение полицейского произвола царизма и «подвигов» трусливого усердия обывателя-«либерала» на путях «шкурного самосохранения».

А в чем живое значение «Современной идиллии» для нашей социальной педагогики, нашей школы коммунистического воспитания? В пронизывающем это произведение, как и все творчество Щедрина, *протесте* против всего, что противостоит нормам здоровой социальной морали, психологии поведения. В поучениях суровой непримиримости к жизни, не подчиненной высоким общественным идеалам. Эту непримиримость русские демократы и революционеры, Ленин и большевики ценили у Щедрина не меньше, чем идейное могущество его сатирической критики.

Оба эти осмысления Щедрина — *историческое и современное* — присутствуют и в режиссерской концепции спектакля, и в его декоративном оформлении, и в игре актеров.

Спектаклю предпослан «эпиграф» — слова Горького, помещенные на портале сцены: «Невозможно понять историю России во второй половине XIX века без помощи Щедрина…». Костюмы и декорации соответствуют образу времени, создавшего «Современную идиллию», — времени последних лет царствования Александра II и первых — Александра III. Декорации даны средствами несколько условными. Сцена обрамлена знаками царских орденов и регалий, а также не то силуэтами, не то тенями каких-то монументов российским самодержцам и военачальникам. Такое оформление — художник И. Сумбаташвили — соответствует поэтике и стилистике Щедрина. Условные формы типизации характерны для многих его произведений, в том числе и для «Современной идиллии».

В спектакле немало острых и ярких сценических решений, характерных для режиссерского таланта Г. Товстоногова. Они свидетельствуют о глубоком проникновении этого мастера театра в природу искусства Щедрина, в частности в его методы реалистической фантастики. В этом, последнем отношении особенно близка духу щедринской сатиры сцена появления в квартире «годящих» Глумова и Рассказчика квартального надзирателя Ивана Тимофеевича. Он не входит в помещение. Он возникает в нем внезапно (из «затемнения»), возникает как своего рода материализация того сгущения миазмов начальстволюбия и преданности, которые исходят от «героев» полицейской благонадежности и самообуздания. «Героев» этих отлично {242} играют И. Кваша — Рассказчик и В. Гафт — Глумов. Их диалоги-дискуссии и по тексту, и по манере вести их, пожалуй, самое щедринское в этом щедринском спектакле. Замечательна актерская техника в демонстрации психологической и внешней — динамики оподления «героев» — их пути от заявленной готовности «будем годить!» до превращения в «благонамеренных скотин». В сценах «гожения» создан острый сценический аналог щедринскому изображению тех пределов пошлости и примитива, а потом и подлости, к которым приводит жизнь без мыслей и идеалов, погруженная в пучину животного страха.

Обуздываемой либеральной «мякоти» противостоит в романе и в пьесе «герой» обуздания — квартальный надзиратель Иван Тимофеевич. Его великолепно играет П. Щербаков. Не прибегая ни к каким карикатурящим средствам, актер создает монументальный щедринский образ. Это образ — персонификация полицейской сути царизма и его «внутренней политики», стремившейся управлять не только поступками, но и мыслями. Острый сатирический рисунок, но также реалистическими средствами, создают и актеры, исполняющие роли «сотрудников» Ивана Тимофеевича по «кварталу»: особенно В. Никулин — «политический дипломат» (сыщик) Кшепшицюльский, затем Р. Суховерко — брандмейстер Молодкин и А. Леонтьев — письмоводитель Прудентов.

Во второй части спектакля главенствует Балалайкин, сыгранный О. Табаковым с сатирическим блеском. Метод создания этой роли и ее рисунок несколько иные, чем в сценах первой части. (Заметим, что и в целом режиссерская интерпретация материала второй части, театрально очень богатой, отличается от первой.) Появляется гротеск. Появляется закономерно, как форма изображения начисто отрицаемой действительности. В Балалайкине Щедрин сохранил минимум психологизма, и его нельзя играть строго реалистически. Балалайкин — сатирическое воплощение предельного цинизма и продажности, лганья и пустословия, авантюры и хищничества. Балалайкин вобрал в себя черты грибоедовских Удушьева и Репетилова, гоголевских Ноздрева и Хлестакова, сухово-кобылинского Расплюева. Актеру удалось показать весь спектр социально-отрицательного материала этих литературных героев в созданном им образе.

Может быть, и А. Вокачу следовало бы поискать более гротесковый рисунок для Очищенного, бывшего тапера в доме терпимости, а потом вольнонаемного редактора «ассенизационно-любострастной газеты» «Краса Демидрона». Впрочем, и режиссеру, и актеру было нелегко, если не невозможно, найти сценическое воплощение для этого растленнейшего персонажа. В «Современной идиллии» он дан у Щедрина в том удивительном сцеплении реального с фантастическим, о котором Тургенев сказал: «Такого полета сумасшедше-юмористической фантазии я даже у него (Щедрина. — *С. М*.) *не часто встречал*».

Образ «странствующего полководца» Редеди в исполнении А. Мягкова внешне противостоит первоисточнику. У Щедрина это здоровый мужчина, лет пятидесяти, чрезвычайно подвижный. В спектакле это расслабленный старец, с трудом управляющийся со своими конечностями. Разумеется, в театре свои законы создания образов, и артист сотворил своего Редедю с {243} определенной сатирической выразительностью и цельностью. Но это иной ключ, чем у Щедрина, — ключ чистой буффонады. Повествования Редеди о «Зулусии» в передаче актера доходят до зрителя, вызывают веселый смех. Но доходят они лишь в том комизме, который содержится во внешнем, сюжетном слое повествования. И это потому, что в сознании и восприятии современного зрителя (читателя) уже нет проекций этих повествований на те важнейшие общественные факты своего времени, которые заставляли читателя видеть за шутовством трагедию и вызывали смех другого качества и содержания — смех гнева, горечи и презрения.

Н. Дорошина предстает в Фаинушке — содержанке купца-менялы Парамонова — русской «кустодиевской» красавицей. Хорошо показана нарядность парамоновской «штучки». Но вряд ли правильно угадан ее характер. Щедринская Фаинушка по-своему скромна. И она вальяжна, томна, хотя и деловита. Верчение юбкой, резкость интонаций и активность движений не идут к этому образу, если иметь в виду его литературный прототип. Впрочем, актриса очень эффектна. На долю В. Тульчинского, исполняющего роль купца Парамонова, досталось всего лишь три слова-вздоха, неоднократно повторенных. Но он и этим малым материалом создает острый образ.

«Балалайкин и Ко» на сцене «Современника» — спектакль, в котором присутствует, живет неласковый, колючий, но бездонно-глубокий и очищающий талант Щедрина. Известно, каким сочувственным вниманием окружал этот суровый талант Ленин, как часто обращался он к щедринским образам, наполняя их новым политическим содержанием. Еще до Октября, но уже думая о времени, которое придет после победы Революции, Ленин высказал мысль, что предстоит в будущем оживить Щедрина для масс, начинающих строить свою собственную социалистическую культуру. Спектакль «Современника» — реальный вклад в завещанное Лениным дело *оживления Щедрина* для людей нового, советского общества.

*«Литературная газета», 1973, 12 дек*.

Одну из причин, по которой «Балалайкина» встречал зеленый свет на всех переходах, объяснил автор инсценировки С. Михалков: оказывается, «Ленин не раз пользовался образом Балалайкина… для характеристики пустозвонства, лжи, авантюризма и своекорыстия буржуазного либерализма» («ЛГ», 1973, 19 сент.). Именем этого персонажа названа пьеса, хотя он появляется только во втором акте. Первый же отдан «гожению», развернутому в представление для себя, и тут герой Глумов и Ко. Обидные и гнетущие чувства вызывало это «гожение». Слезы на глазах Глумова — это слезы сожаления о своей судьбе, о школе деградации, в которую он поступил с той минуты, как решил «перегодить» дурные времена. Михалков вставил всего несколько слов, «для связок», все остальное говорил Щедрин, и был услышан.

Из союза «театра современной темы и режиссера классической темы родился спектакль высокого эстетического качества, затмевающего публицистику», писал недавний хулитель «Ревизора» и иже с ним Ю. Зубков («ЛР», 1973, 26 окт.). И был неправ, потому что публицистика {244} «Балалайкина» не затмевалась его эстетикой. По-своему это продемонстрировал и сам Ю. Зубков, вскоре после премьеры — 18 октября 1973 года — перевернувший увиденное «применительно к подлости» конъюнктуры: «Разве не уподобляются сегодня Балалайкину иные люди, цепляющиеся за антисоветские идейки, подбрасываемые в нашу страну буржуазной пропагандой, и надеющиеся нажить на этом “политический капиталец”?». Последние два слова принадлежат Ленину.

Ранее «Балалайкина» на родной ленинградской сцене Товстоногов выпустил «Общественное мнение» А. Баранги (29 марта), «сатирическое обозрение» на современные темы в румынском варианте. Театр торопился к фестивалю румынской драматургии, и форма репетиции — во время представления пробовались разные ходы, актеры выходили из образа, обращались в зал — такое полуготовое, полузакрытое действие помогло скрыть спешку, а также не акцентировать кое-какие проблемы, не разрешимые в пьесе, а тем более в реальности. Например, расходился с источником финал. В конце спектакля журналист-правдолюбец Китлару становится директором, а его шеф-бюрократ — вахтером. В этой победе «общественного мнения — реальной силы здорового социалистического устройства жизни» торжества не чувствовалось, было в ней что-то «грустновато-абсурдное» (Д. Золотницкий, «ЛП», 1973, 9 июня). А другое — «механизм ошельмования приспособленцами по-настоящему творческого, честного человека» (Э. Яснец, «Театр», 1973, № 9) — если бы не был подан как игра в театр, непременно увлек бы Товстоногова к щедринско-сухово-кобылинским резкостям и преувеличениям. Да и в таком виде «Общественное мнение», комедия на традиционную советскую тему о борьбе с бюрократами, сближалась с «Балалайкиным».

И еще один сатирический выпад совершает Товстоногов в БДТ 1974 года, перенеся на сцену «Энергичных людей» В. Шукшина. Шукшина до того никто в театре не ставил. Он вписался в общую картину БДТ, потому что, считает критик, «тема разоблачения мещанства» для театра традиционна и «Энергичные люди» ее продолжают (К. Куликова, «ВЛ», 1974, 24 июля). Вспоминая о разоблачении мещанства в «Мещанах», автор рецензии не замечает несоразмерности трагифарса о «конце света» и двух правдах и «скверного анекдота», как названа ею вещь Шукшина. Сатира Шукшина идет понизу, где быт — «что-то от Маяковского, почти из Гоголя» (А. Алексеева, «ГП», 1976, 2 июля), в итоге — фельетон, в котором для театрального спектакля, да еще в БДТ, пороху маловато, что и доказали на этот раз своим сценическим эвфуизмом ленинградские актеры. «Красками шаржа», воодушевлением, которое внушал труппе и главрежу Василий Шукшин, единственная его театральная комедия была спасена. «Красками шаржа» — название одной из статей об «Энергичных людях» (М. Жежеленко, «ЛП», 1974, 17 сент.). Товстоногов не разлучил драматурга с его анекдотом. Голос В. Шукшина, записанный на пленку, авторскими ремарками сопровождал спектакль. После премьеры (22 июня) комедия шла и смотрелась как целиком, так и частями, поскольку актеры, в частности Е. Лебедев и Э. Попова, использовали сцены {245} из «Энергичных людей» в качестве концертных номеров. Они выглядели как законченные эстрадные скетчи.

В отношении Товстоногова к новым именам — В. Шукшину и А. Вампилову — пиетет сочетался с надеждой. Как режиссер, которому очень часто приходилось кроить пьесы из обрезков, хвататься за прозу, киносценарии и разного рода композиции, он всегда ждал драматургических открытий и помогал их появлению, чем мог. То есть постановкой в своем театре. Он продвигал пьесу за свежесть выдумки, за смелость мысли, за актуальность темы, если даже других достоинств явно не хватало. Были счастливые случаи, когда все имелось в одном произведении плюс художественная оригинальность. Редкие случаи. Завязывая отношения с Шукшиным и Вампиловым, Товстоногов рассчитывал на подобный шанс. Это были люди новых поколений и, значит, новых взглядов и новых слов. Режиссер чувствовал необратимые изменения в самой жизни, которых театр не отражал, проходил мимо, а талантом Вампилова они были уловлены. Весьма важно, что новая драматургия по своим признакам без труда совмещалась с той театральной школой, которой принадлежали Товстоногов и его актеры (чего не случилось с драматургией Л. Петрушевской, надававшей множество загадок очень хорошим режиссерам, так и не решившимся поставить ее пьесы). С Вампиловым и его драматургией к Товстоногову приходила серьезная драма о современниках, о дурной новизне человеческой, вышедшей наружу, о разобщении людей и неправде. В таком предвкушении, предчувствии открытий состоялась премьера пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» 1 марта 1974 года.

Надеждой театра становился Вампилов, надеждой Вампилова был кусочек голубого неба и под ним — Валентина. На ней и должна была держаться вся товстоноговская конструкция. Но… своей главной актрисы у Товстоногова уже не было, Доронина театр покинула, да и роль не для нее, смены режиссер не искал. При полном достатке хороших актрис молодой путеводной звезды в труппе не нашлось. А поэтому спектакль накренился в мужскую сторону: с «вяло текущей» формой социальной апатии у Шаманова — Лаврова, с безобразным, хулиганским социальным здоровьем Пашки — Демича. Этой ролью Ю. Демич дебютировал в БДТ, сразу взведя сценический характер до фанатизма и тем определив будущее своих пламенных до безумия и прямолинейных до гибели персонажей. Эпизодические провинциальные обыватели В. Ковель, Е. Копеляна, О. Борисова, Н. Трофимова зажили отдельной жизнью, которая своей монотонной непреодолимостью так походила на реальную. Товстоногов нашел ритмическое однообразие почти чеховской природы. «Ни публицистики, ни интеллектуальных диспутов, ни внутренних монологов, ни смешанных временных планов, ни стилизованных жанров» (К. Клюевская, «ЛП», 1974, 23 марта). Длинная, как день, жизнь «несчастливых людей» и есть содержание «Прошлого лета» в БДТ.

Правда, нашлись свидетели и «мажорной тональности» спектакля (Н. Куберский, «СР», 1974, 27 апр.). Как бы помогая театру, автор рецензии добавляет, что «иного зрители не ждут и не могут ждать». На другом {246} полюсе — И. Золотусский, который увидел в сыгранном «как бытовая драма» спектакле прямо-таки метафизические знаки: «доброта обручается с добротой», жених — Мечеткин, невеста — Валентина. А. Мечеткин — старичок, похожий на Перчихина в «Мещанах», обоих играл Н. Трофимов («КП», 1974, 2 ноября).

Вампиловские надежды тем временем захватили и другие театры, и среди них Товстоногов ни громовержцем, ни обладателем тайны, как это было с Володиным, не выглядел.

## Мария Седых Удивительный день

… «Ничто не проходит бесследно…» — эта на первый взгляд весьма риторическая сентенция обретает мудрость в приложении к частностям, к быту, к повседневности.

Это отнюдь не означает, что писатель, с такой точки зрения наблюдающий жизнь, замкнется в мелких конфликтах маленьких людей. Такой взгляд продиктует определенную тональность и определенную меру ценностей. По-моему, это видение отличает пьесу А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске».

Она написана как повесть, с длинными, иногда в несколько страниц, ремарками. Они столь подробны, что кажется — в них отчаяние драматурга, не надеющегося увидеть свое произведение на сцене или, быть может, предчувствие человека, который знает, что не сможет уже никому рассказать, как он сам представлял мир своей пьесы. В этих ремарках выверено все: движения персонажей, жесты, даже интонации. Конечно, можно с этим не посчитаться, театры часто успешно обходят подобные советы. Режиссер Театра имени М. Н. Ермоловой В. Андреев счел необходимым отнестись внимательно к каждой запятой.

Спектакль начинается с паузы. Она длится ровно столько, сколько нужно, чтобы рассмотреть декорации. Хотелось бы описать их своими словами, но зачем, когда это уже сделано: «Старый деревянный дом с высоким крыльцом, верандой и мезонином. На веранду дома выходят три окна и дверь… внизу окна закрыты ставнями… Вверх к дверям мезонина ведет лестница с перилами. На карнизах, оконных наличниках, ставнях, воротах — всюду ажурная резьба… Перед домом деревянный тротуар и такой же старый, как дом, палисадник с кустами смородины по краям, с травой и цветами посредине…». На маленькой сцене уютно и тесно, как в обжитой комнате, где много вещей, но с каждой что-то связано и потому с любой из них жалко расстаться. Выходить актерам приходится из оркестровой ямы, зато так можно заставить нас вообразить, что дом стоит на пригорке. Чтобы совсем с ним покончить, добавим еще, что «этот самый дом строил купец Черных. И между прочим, этому купцу наворожили… что он будет жить до тех пор, пока не достроится этот самый дом… Когда он достроил дом, он начал его перестраивать…». По странному стечению обстоятельств здесь и сейчас идет ремонт.

Пожалуй, мы давно не встречались с такой педантичностью режиссера и художника, с таким очевидным стремлением «умереть» в драматурге. {247} Эта редкая сегодня солидарность автора и театра обескураживает. От неожиданности мы умиляемся и тем походим на людей, которые, глядя на картину, приговаривают: «Совсем как в жизни». Если бы интонация спектакля не была столь безыскусно задушевной, то подобное режиссерское самоограничение можно было бы счесть за вызов. Когда сцену заполнят актеры, неторопливо поведут свой разговор, порой будет казаться, что это лишь чтение в лицах.

Но потом, после спектакля, для каждого героя захочется придумать свой дом. Анна Васильевна Хороших (С. Павлова) и ее муж Дергачев (Ю. Волков), должно быть, живут в добротном срубе, где все сделано вручную, даже мебель. Задумывался когда-то дом просторней, но в один прекрасный день Афанасию надоело его строить, и он все бросил. Она вечерами вышивает салфетки и завешивает ими недоделанные места. А на одной двери всегда висит замок. Это комната Пашки (Б. Быстров), незаконного сына Ани. Он приезжает сюда в отпуск и над старенькой кроватью, которая ему теперь чуть-чуть мала, вешает фотографию Брижит Бардо.

У бухгалтера Мечеткина (Ю. Медведев) в доме, наверное, нет ничего лишнего: стол, стул, кровать. На гвоздиках немногочисленная одежда, аккуратно прикрытая выцветшими газетами. И пол застелен газетами, чтобы реже мыть. И в углу сложена стопочка газет. Он их прочитывает от корки до корки и никогда не выкидывает. Вечерами ему очень скучно; когда у него будет семья, он купит телевизор.

Аптекарша Зина Кашкина (Н. Архангельская) живет в мезонине дома купца Черных. Почему она приехала сюда из города — неизвестно и вряд ли долго здесь останется, потому хозяйством не обзаводится. На этажерке старые номера «Иностранной литературы» и «Советского экрана», она может их часто перечитывать — все равно, когда читает, думает о своем.

Эвенк Еремеев (Г. Энтин) пришел в Чулимск хлопотать себе пенсию, живет он в тайге, а какие там дома, я не знаю. Хочется построить ему сказочную избушку, но точно известно, что у него такой нет.

Дом Помигалова (Н. Макеев) и его дочери Валентины (Т. Шумова) номер 12, рядом с чайной, за высоким забором. У Помигалова большое хозяйство, мотоцикл, лодка с мотором, а дом ему «сочинять» не хочется. Пусть живет — как живет.

У Шаманова (С. Любшин) дома нет и пока быть не может, хотя когда-то был. Сейчас он решает, как жить, и не живет никак. Шаманов относится к тому редкому типу людей, которые эти два дела одновременно делать не могут…

Шаманов, так настойчиво бежавший откровенности, вдруг начинает исповедоваться Зине: «Это было недавно. Утром я проснулся и увидел свои руки, и вдруг — ты слышишь? — они показались мне чужими. Представь себе это! Сначала руки, а потом весь я: все тело…». Сейчас он говорит неправду. Мы знаем, что случилось, прежде чем он произнес эти слова. Мы просто видели момент, когда он вынул из кармана свои большие красивые руки, увидел их вдруг — и они застыли в воздухе, как бы отдельно от него, приняв какую-то неестественную картинную форму. А потом уже не вспомнить, что точно говорил в ту минуту Шаманов, но такая минута была, когда он почувствовал: {248} «… даже мысли показались мне не моими. Все как будто бы принадлежало другому человеку». То, что Шаманов говорит дальше, относится к тому, другому человеку, которого мы не знали: «Сейчас я думаю об этом с ужасом, а тогда — и вот в чем главный-то ужас! — тогда мне было все равно. Так все равно, что я даже не чувствовал, что я дошел до ручки. Понимаешь ты меня, Зина? Ты можешь смеяться, но мне кажется, что я и в самом деле начинаю новую жизнь. Честное слово! Этот мир я обретаю заново, как пьяница, который выходит из запоя».

Мы познакомились с Шамановым Любшина, когда равнодушие только тенью лежало на его лице, но была такая отчаянная ненависть к себе, что он заставил соперника Пашку выстрелить в него. Мы не видели долгих, однообразных дней его в Чулимске, а попали сразу на «удивительный день». Потому, как и Любшину говорить, нам странно слушать теперь эти красивые слова, когда все пережито грубей и безжалостней. Да, был удивительный день…

Шаманов часто повторяет: «Я хочу на пенсию». Любшин говорит это сам себе, ни к кому не обращаясь, как заклинание: «Что вы ко мне пристаете, ведь меня уже нет». Как от назойливой мухи, будет отмахиваться он от Зины, испуганно сведет к шутке неожиданное признание в любви Валентины. Так на его счету появятся две жертвы (а может быть, уже и три — мы знаем, что где-то в городе он, убегая, позабыл жену). Но Шаманов Любшина — совестлив, потому почувствует безнравственность своего существования гораздо раньше, чем убедится в последствиях своего поступка. Его приказ Пашке выстрелить — не истерика, не импульс, а логичное завершение его размышлений: «Вам мало, что я как бы умер, ну, что ж…». Осечка. Долго, невидящими глазами смотрит Шаманов на Пашку. Бог знает что он сейчас думает, но с этой минуты он решает жить. Дальше Шаманов Любшину не интересен, дальше — другой человек. Мы о нем ничего не узнаем…

В немногочисленной еще литературе о Вампилове есть уже расхожая цитата из одной его пьесы: «У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто. Надо соврать как следует, только тогда тебе поверят или посочувствуют. Их надо напугать или разжалобить». Эти слова, принадлежащие Бусыгину из «Старшего сына», считаются ключом, который отпирает замысловатую логику драм Вампилова. К «Чулимску» этот ключ не подходит. Здесь никому не дано право как следует соврать, напугать или разжалобить. В этой пьесе персонажи равноправны, каждый из них, кроме разве что Помигалова, может стать в центре спектакля. Потому, наверное, эта пьеса кажется наиболее гармоничной из всех, написанных драматургом.

Вампилов никогда своим героям не льстит, но относится к ним ровно, не преувеличивая достоинств и не шаржируя недостатков. Даже если человек ему несимпатичен (Мечеткин, Помигалов, в чем-то Пашка), он на этом не станет настаивать, а предоставит ему возможность показать, каков он есть — всякий.

Герои его пьесы познаются только рядом друг с другом, среди них нет главных и второстепенных, положительных и отрицательных; их ровно столько и они таковы, чтобы каждый из них смог раскрыться полностью. Даже типажность при такой удивительной достоверности оказывается неуместной {249} и навязчивой (одна из исполнительниц роли буфетчицы Хороших ярко, несколько комично рисует профессиональный портрет своей Анны Васильевны — у нее на лице написано, что она обсчитывает, грубит и боится ревизии. Такое знакомо и банально. Уже не хочется узнавать, что за этой маской, хотя там чего только не накопилось). Для Вампилова непреложно, что у каждого есть свое лицо, и потому отдавать кому-то предпочтение нелепо.

И все-таки у него своя привязанность есть. Это — женщины. Им, как правило, принадлежит последнее слово, к ним он сам относится особо и отношением к ним испытывает других.

Через все пьесы проходит образ идеальной девушки. Кажется, что после Валентины уже нечего было бы драматургу добавить к этому типу. Понятно, что играть ее трудно: она обязана нравиться всем сразу и безоговорочно, а это такой ненадежный критерий. Т. Шумова — дебютантка, и волнение первых спектаклей счастливо совпало с волнениями первой любви ее Валентины. По-моему, она всем понравилась…

Спектакль Театра имени М. Н. Ермоловой, что называется, актерский. Здесь каждому предоставлена возможность стать на время хозяином положения, если сумеет. Мы не сказали подробней ни о С. Павловой, ни о Ю. Медведеве, ни о Г. Энтине, ни о Ю. Волкове, ни о Б. Быстрове лишь потому, что, как нам кажется, они этой возможностью пока до конца не воспользовались. Главное действующее лицо этого спектакля — Шаманов в исполнении С. Любшина. В БДТ сюжет разворачивается вокруг Валентины.

Спектакль «Прошлым летом в Чулимске» на сцене БДТ построен как психологический детектив. Приглушенное освещение. После каждой картины — тревожная темнота, из которой выплывает угрюмый город. Он похож на незнакомый ночной лес, где за каждым деревом чудится опасность. В таком городе жить неуютно — так и жди беды. Кажется, что все покинули это неприветливое место, а персонажи пьесы — его единственные обитатели.

Начинается спектакль песней, предвещающей беду: «… Кто-то выстрелил вдруг прямо девушке в грудь, и она, как цветочек, завяла». В полутьме мы увидим Валентину, прижавшуюся к забору, словно распятую, сразу догадываясь, что жертвой станет она. А там, где есть жертва, — есть и виновные, и судьи. Хотя в финале Валентина помилует всех, скорбный чистый женский голос вновь затянет: «Это было давно, лет пятнадцать назад…».

Валентина С. Головиной — не от мира сего. Погруженная в себя, с невидящими глазами северной мадонны Петрова-Водкина, почти ритуальными движениями чинит она свой палисадник. Она надменна и холодна, горда и неприступна — как статуя, не как женщина. Посягнуть на нее — значит попрать святыню. Такое существо не может жить среди людей, которые каждый день безжалостно топчут палисадник, мешающий их рациональному движению.

Вампиловский палисадник, если можно так сказать, — символ будничный. Он мешает входу в чайную, и каждый, сокращая дорогу, идет по нему, делая тот самый «малейший шаг». Не меньше, но и не больше.

В спектакле всякий прошедший этой дорожкой лишается надежды на снисхождение. Когда Шаманов наконец спросит Валентину, зачем она так упорно чинит забор (почти все уже высказались на этот счет), она ответит, {250} словно произнося заклинание: «Я… чиню его… чтобы он… был… це‑лы‑й!..». Она говорит так, что можно подумать, на ее плечах судьба человечества.

Отношение к Валентине становится для режиссера мерой нравственности. И виновными оказываются все.

В пьесе каждый кого-то любит, мучается и страдает — за одно это достоин снисхождения. Товстоногов относится к драме Валентины, как к трагедии. Она обретает размах, но теряет реальность. Становится символом, но разрушается ее плоть. Она может потрясти, но не позволит сострадать.

Был еще один человек, достойный сочувствия, о котором все позабыли, — эвенк Еремеев. Старик остался в тайге совсем один: жена умерла, дочь бросила и живет в Ленинграде. Сорок лет проработал он проводником, геологи те давно разъехались, документов не осталось. Никто даже не попробует выхлопотать ему пенсию, хотя каждый знает, зачем он в Чулимск пришел. И он уйдет обратно ни с чем. Кстати сказать, Илья Еремеев — единственный человек, ни разу не спросивший Валентину, зачем она чинит палисадник, и молча помогавший ей.

Семидесятилетнего старика играет вполне молодой еще О. Борисов. Режиссер и актер превращают эвенка в комический театральный персонаж, и на его долю выпадает много добродушного смеха. Удивительно, что его судьба вызвала только улыбку.

Театр, судивший всех категориями максималистскими, позабыл об Илье, как позабыли когда-то Фирса…

Спектакль строится на контрастах: все возвышенное — героине, остальным — быт, прорисованный жирно.

Внутри спектакля есть несколько законченных жанровых картинок, каждой из которых можно было бы придумать свой заголовок: например, «Сцена о том, как Дергачев пил утром водку». Соло Е. Копеляна виртуозно, не пропущена ни одна деталь. После он будет шумно и смачно скандалить с женой (В. Ковель), так что их горе, их мучительную любовь перестаешь уважать.

Стоило кому-то упомянуть, что в этом злосчастном краю нет житья от комаров, и всякая реплика уже сопровождается звонким шлепком: теперь, что бы ни говорилось, все покажется ничтожным и смешным. Больше всех от комаров досталось Мечеткину (Н. Трофимов), в его грустных глазах таится что-то, но проклятая мошкара так и не даст ему высказаться.

Зина (Л. Крячун) первые свои слова произносит, спокойно накладывая на лицо жирную косметическую маску. И ее уже не хочется отличать от стареющей провинциальной кокетки, всеми средствами пытающейся удержать любовника.

Шаманов — К. Лавров одет в серую летнюю милицейскую форму. Лицо его непроницаемо. Во всем облике этого самоуверенного человека нет и признака внутренней неустроенности. Зина рассказывает Шаманову о его старой городской знакомой Ларисе, которую она случайно встретила. Он долго делает вид, что не может припомнить такой знакомой, и вдруг ухмыляется цинично: «Подлая баба, но не глупая» — и уже не вызывает сомнений стиль его отношений с женщинами. В объяснении с Валентиной у Шаманова повадки опытного соблазнителя и искреннее сожаление, что он не заметил {251} этой девочки раньше. Такой Шаманов действительно не топтал палисадник только потому, что ходил с другой стороны.

Есть в этом спектакле еще один герой — мотоцикл Помигалова. Его медленно провозят по сцене и провожают долгим взглядом. Ничего не подозревая, как и кричащие в патетические минуты гуси, мотоцикл воплощает пошлость жизни.

И все же мотоцикл появляется не зря. Его фара высветит самую драматическую минуту спектакля, ту минуту, когда театр и драматург абсолютно совпадают в своем отношении к героям. Как на допросе, стоят в луче света Шаманов, Валентина и Пашка (Ю. Демич). Отвечая на вопрос отца (Г. Гай), с кем она провела ночь, Валентина гордо отвергнет обоих, тем самым безжалостно их уравняв.

Последний раз опустится темнота, и вдруг неожиданно ярко вспыхнет свет. Так ярко, что захочется зажмуриться, и тогда возникнет ощущение, будто вся история произошла в чьем-то сне. Выйдет из своих ворот Валентина, все будут смотреть на нее виновато и с надеждой. Никого не удостоит она взглядом, а пройдет к палисаднику, вновь неторопливо начнет чинить его. И покажется, что все вздохнут с облегчением: помилование.

Спектакль «Прошлым летом в Чулимске» выстроен с той последовательностью и железной логикой, которые всегда отличают постановки Г. Товстоногова. Его режиссуре присуще стремление к обобщениям. Порой на этом пути возникают некоторые издержки. Он умеет мастерски «оживить» придуманную конструкцию спектакля, но, если внимательно приглядитесь, вы сумеете рассмотреть каркас. Зная заранее, что в поставленном им спектакле всякое «повешенное ружье» обязательно где-нибудь да выстрелит, вы иногда не в силах отказать себе в удовольствии предугадывать логику режиссера. Вы как бы защищаете себя от возможности попасть в расставленные им западни: когда вдруг неприятно жалобным звуком начинает скрипеть дверь и звук этот повторяется снова и снова, вы неожиданно ловите себя на мысли — здорово придумано! Вы точно знаете, какие чувства в вас должен вызывать такой звук, вы можете описать их, вы анализируете, черт возьми, как раз в тот момент, когда должны были бы сопереживать.

Но не надейтесь, что вы умней, тоньше и прозорливей режиссера, настанет момент, и вы обязательно «попадетесь». Наверное, ради этих минут мы и ходим в театр. Разгадывать загадки — дело хоть и хитрое, но наживное. Зато какое удовольствие быть одураченным!

*«Театр», 1974, № 9*

«Три мешка сорной пшеницы» — «воспоминание в трех частях», посвященное тридцатилетию Победы в Великой Отечественной войне, явилось 27 декабря 1974 года. Спектакль важный, но несчастливый, с заменой сразу же после премьеры заболевшего, а затем умершего Е. Копеляна в главной роли. Не успевший его увидеть В. Семеновский довольно точно представлял, как он играл взрослого Тулупова: «как бы нехотя и созерцая характер изнутри, задумываясь — не то о нем, не то о себе…» («Правду! И еще кроме правды…», «Театр», 1975, № 7). Еще более неудачливым был этот спектакль по своей критической судьбе или суду — с одной стороны {252} слишком требовательному, с другой — вовсе неправому. Весной 1975 года в двух ленинградских газетах напечатали две принципиальные, как их могли бы назвать тогда, рецензии. В них шла речь о правде — исторической и театральной. И если в Москве этой самой правды или правд Семеновскому показалось маловато «из-за самого общего уровня» моральной ситуации у Тендрякова, из-за нехватки просторов самой правды, то у себя в городе за «Тремя мешками» не признавали вообще никакой правды. Ленинградский контекст был настолько однороден, что статья Д. Гранина, сверявшего свой жизненный опыт с тем, что увидел на сцене Большого драматического, появилась в Москве. Так «Три мешка сорной пшеницы» раздвоились по самой сути «воспоминаний о прошлом».

Недавно, посвященный в партийную печать эпохи застоя, театровед раскрыл один из законов тех лет: как правило, Ленинград дожидался московской оценки спектаклей Товстоногова, но на этот раз родной город перестраховался и перестарался в своем усердии.

## Даниил Гранин Женька и Евгений Тулуповы

По ходу спектакля время от времени что-то меня коробило, чья-то игра, какие-то фразы, где-то я досадливо морщился. Но, странное дело, опустился занавес, и ни о чем плохом не помнилось. Осталось волнение, остались чувства настолько сильные, что вот прошло уже достаточно времени, а они не рассеиваются. Вернее, незаметно они переходят в раздумья, сливаются с тем, что было пережито мною самим когда-то, в годы войны.

Повесть В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы» сразу привлекла внимание читателя и критики своей драматичностью, резкостью. Для прозы Тендрякова вообще характерен интерес к конфликтам трагическим, он не избегает их, он идет им навстречу с мужеством подлинного оптимизма. Я думал об этом перед началом спектакля в Ленинградском академическом Большом драматическом театре имени Горького. Сумеет ли театр сохранить этот трагизм? В каждой инсценировке неизбежны потери, и чем лучше проза, тем потерь больше. Но было бы жаль, если бы потери эти шли за счет сглаживания основного конфликта. И было, конечно, интересно, что получится у этого писателя с этим театром, с таким режиссером, как Георгий Товстоногов.

Тут, очевидно, многое зависело от подхода к инсценировке. Выигрывают большей частью те инсценировки, которые не боятся чем-то жертвовать, которые обращаются с прозой достаточно смело, отбирая свойственное именно театру.

Вначале мне показалось, что театр и авторы инсценировки, Г. Товстоногов и Д. Шварц, не захотели или не сумели превращать эту повесть в пьесу. Впечатление это возникло из-за ведущего. Главный герой спектакля присутствует одновременно в двух обличьях: молодой коммунист Женька Тулупов, живущий в конце 1944 года, и взрослый, нынешний Евгений Тулупов, которому за пятьдесят. Он — комментирующий, вернее, вспоминающий, как все было. Вещь так и называется: «воспоминание в трех частях». Выглядело это {253} поначалу просто режиссерским приемом, театральной условностью. Привычное средство, чтобы помочь перейти от повести к пьесе, рассказать про героя, как он вернулся с фронта раненый, как его направили уполномоченным по хлебозаготовкам, и прочие подробности, и всякие «связки» между сценами. Но постепенно у взрослого Евгения Тулупова возникала своя роль. Именно возникала, неприметно, как бы непредусмотренно. Перед нами стоял Кирилл Лавров, совершенно «нынешний», как он есть, в обычном сегодняшнем костюме, словно вышедший из зала, чтобы ввести нас в курс событий, и вдруг он начинает все пристальней присматриваться к себе молодому. Чего-то он не узнает. Он удивляется некоторым его поступкам, видно, что кое-что он подзабыл, и молодой Женька Тулупов поясняет ему. Они даже спорят друг с другом. Сперва старший как бы подбадривает молодого, понуждает к решимости, и немудрено — старший ведь больше знает, ему известно, что война через полгода кончится и преступно отбирать у колхоза последний хлеб перед весной, перед первым мирным севом. Он знает опасность формалистов типа Божеумова, который прикрывается лозунгом «Все для фронта, все для победы», не заботясь о существе дела. Но одновременно он знает и слабость, обреченность этих божеумовых. Он судит с преимуществом человека, которому известно, как сложится жизнь и что молодой Женька Тулупов уцелеет в этих схватках… Все чаще они, молодой и старший, обмениваются репликами, и молодому любопытен и не всегда понятен старший. Кстати, поразительное дело: они похожи, во внешности Лаврова можно различить черты молодого артиста Ю. Демича. И чем дальше, тем явственней. Что в этом сходстве — случайное совпадение, а может, талантливая игра обоих артистов плюс еще наше соучастие порождают этот эффект?

Но вот наступает момент, когда Женька исчерпал все возможности отстоять, защитить председателя колхоза Адриана Фомича. Спор с Божеумовым, протесты ни к чему не привели. Несданные три мешка пшеницы Божеумов определяет как преступление. Адриана Фомича арестовывают и уводят. Всем сердцем Женька понимает несправедливость происходящего. Тем более мучительную, что он чувствует свое бессилие. И стыд — потому что в глазах Адриана Фомича и этих баб он представитель власти. Старший Евгений Тулупов успокаивает его: похоже, ты сделал все что мог, совесть твоя чиста, теперь пусть возьмутся другие… И, казалось бы, действительно, ему не в чем упрекнуть себя… Но тут впервые молодой Тулупов отвергает утешения старшего, он отказывается от оправданий, отклоняет его опыт, его благоразумие. Женьку Тулупова не может успокоить его собственная правота. Он продолжает свой бой, бессмысленный с точки зрения старшего, Евгения Тулупова, бой, обреченный на поражение. Делает это потому, что не может смириться с несправедливостью. Это безумие храбрости, но это и завидная вера молодости.

И Лавров завидует. Я говорю «Лавров», потому что тут творится магия искусства, когда актер уже не играет Евгения Тулупова, роли нет, а есть человек, откровенно завидующий своей молодости. Жадно и восхищенно он следит, как Женька Тулупов приходит в райком и вступает в безнадежный разговор с председателем комиссии Чалкиным. По всей логике Чалкина невозможно переубедить, ему выгодно, по всем статьям выгодно поддерживать {254} своего зама — Божеумова. Так и есть, и доводы Тулупова легко разбиваются. Вся его страсть, все его призывы напрасны… Нет, не напрасны! Все же они пробиваются сквозь зачерствелость, сквозь душевную глухоту к тому сокровенному, что сохранилось у того же Чалкина. Убежденность Женьки Тулупова пробуждает лучшее в людях, возвращает людей к себе, к своим истокам. Чалкин как бы очищается, отбрасывает страхи, в нем выявляется тот настоящий, убежденный коммунист Чалкин, каким он был раньше.

Современный Евгений Тулупов не вариант Чалкина. Лавров показывает нам отнюдь не человека, усталого от жизненной борьбы, и не обывателя, растерявшего идеалы молодости. Артист находит куда более серьезную черту. Он обнажает разницу между молодостью и зрелостью, обычной зрелостью, которая неизбежно становится трезвее, осмотрительнее… Такой стал и он, Евгений Тулупов, и я не осуждаю его за это, наоборот, сочувствую, это так понятно, так человечно, так хорошо знакомо.

Может быть, самое дорогое в этом спектакле то, что на протяжении трех действий неотрывно следишь, как в спорах, поступках, в любви, в признаниях формируется душа Женьки Тулупова, крепнет его убежденность. Он появляется перед нами, влюбленный в книжку Томмазо Кампанеллы «Город Солнца». Он всем цитирует, читает эту великую утопию. Он хочет жить по ней… В конце, прощаясь с нами, он прощается и с этой книжкой. Она ему не нужна. Он понял, что утопия не раз мешала ему и обманывала. Жизнь требует иного, она мудрее придуманного будущего. Не из-за этой ли утопии он проглядел прекрасное чувство Веры (Н. Тенякова), редкое в своей открытости, откровенности и чистоте.

Мне вдруг подумалось, что Женька Тулупов с его утопией в каком-то смысле повторял того же Божеумова, хотя и с другим знаком. Он тоже чтил схему, она тоже мешала ему быть человечным и исходить из реальной жизни со всеми ее непредвиденными противоречиями.

Божеумов — характер крайний, и хотя есть у него свои оправдания, но их почти не слышишь, настолько вызывает он активную неприязнь.

Казалось бы, он старается для фронта, пусть безжалостно, на то и война, но ведь во имя Победы. Однако ни в чем ему нет сочувствия, даже самые правильные слова его не находят отклика. Потому что не Победа для него главное, не люди, он действует не в силу выношенных убеждений, у него нет убеждений, ему важно отчитаться, отрапортовать, он безразличен к людям…

В образе, который создает В. Медведев, не остается места каким-то сомнениям, сложностям, это, повторяю, — крайний характер, однозначный, прямолинейный. Так же, как заострены и очищены другие, в чем-то противостоящие Божеумову герои — председатель сельсовета Кистерев (О. Борисов), смертельно больной человек, яростно старающийся истратить себя для людей как можно полезнее, полнее. Адриан Фомич (В. Стржельчик) — воплощение доброты, терпения и честности. Ведь это он сам показывает уполномоченному Женьке Тулупову на прибереженные им для сева три мешка сорной пшеницы. Скрыть, припрятать их он не может. Это противно его натуре. Он почти праведник, без кистеревского фанатизма. Кистерев — фанатик, человек высшей требовательности к себе и самопожертвования.

{255} Крайние эти, в чем-то преувеличенные характеры создают напряженную атмосферу спектакля, чувства здесь тоже предельные — любовь, гнев, восторг, воодушевление — без переходов и полутонов. Это спектакль сильных страстей и нравственных столкновений. В нем ожила деревня времен войны — голодная и героическая, совершившая свой великий подвиг для Победы.

В этой тыловой работе были сложности такие, каких Женька Тулупов не знал на передовой.

Прекрасна сцена перед молотьбой, когда Женька Тулупов, следуя совету Кистерева, не грозит, не заставляет, а просит колхозниц отдать последнее, сделать еще одно усилие для Победы. И потом, после молотьбы, когда голодные, усталые бабы сидят на авансцене. Сцена эта рождает такое щемящее чувство благодарности им, неизвестным нам женщинам, что картина эта слилась с тем, что было когда-то пережито мною в годы войны и блокады.

И этот занавес, который, поднимаясь, становится облачным, нависшим над сценой небом. Оно все время дышит, то придавливая своей тяжестью, то взмывая над полями.

И эта тряская телега, и полати в избе Адриана Фомича с пригревшейся на них внучкой и бабкой Пелагеей.

И этот хлеб…

Это все наши собственные воспоминания.

Есть минуты, когда сцена исчезает. Разглядываешь минувшее, и вдруг понимаешь глубинную связь с ним. Связь не только через память, а связь через единство всех поколений, связь через хлеб, мы ведь и ныне едим тот же хлеб, выращенный на тех же полях Нижней Ечмы и Княжиц.

Но может, для этой отзывчивости нужно прожить войну, нужно сопоставить юность и зрелость? Может, тех, кто войну не пережил, это не тронет? Во время действия мне было не до соседей, я был занят своими чувствами, но потом, задним числом, я вспомнил ощущение единства со всем залом, слитность чувств… Да и можно ли разделять искусство по возрастам? В настоящем искусстве каждое поколение находит свое. Женька Тулупов одних затронет своей активностью, верой, других — поисками своего пути, своих принципов жизни, своей борьбой за справедливость. Этот спектакль освежает не только воспоминания о прошлом, но и чувства сегодняшние, возвращает им остроту и чистоту боевой молодости, тех немеркнущих лет.

*«Комсомольская правда», 1975, 13 февр*.

## М. Ильичева Так ли было в далекой деревушке?

Из зрительного зала на сцену неторопливой походкой поднимается немолодой уже, поседевший человек, наш современник. Обращаясь к публике, он говорит о том, как только что в буфете девушка уронила белую булочку и не подняла ее. Глубоко взволнованный этим, Евгений Тулупов (его играет К. Лавров) вспоминает годы войны, свою молодость, время, когда ценой хлеба была жизнь…

Так начинается новый спектакль академического Большого драматического театра имени М. Горького «Три мешка сорной пшеницы». Это заявка {256} на большой разговор о жизни народа в годы недавней войны в глубоком тылу, о нравственных качествах тех, кто трудился для фронта, для Победы.

Обращение театра к одной из страниц истории нашей страны, к годам Великой Отечественной войны актуально и закономерно. Все ближе и ближе день, когда мы будем как большой праздник отмечать 30‑летие Великой Победы.

Три десятилетия. Срок немалый, но он не изгладил в нашей памяти пережитое. До сих пор щемит у людей сердце при воспоминании о тяготах войны, о потерях близких, о, казалось бы, нечеловеческом труде на поле боя и в тылу. Так было. Рука об руку воин, рабочий и крестьянин, точнее — крестьянка, ковали тогда победу над врагом.

Но закономерно и другое — наше ожидание, что театральное искусство Ленинграда масштабно, ярко, с большим эмоциональным накалом расскажет о войне, о том, как советский народ, ведомый Коммунистической партией, одержал невиданную в мировой истории Победу над злейшим врагом человечества — гитлеровским фашизмом.

Новая работа коллектива академического Большого драматического театра имени М. Горького не претендует на масштабный показ жизни народной. Напротив, и автор избранной для постановки повести В. Тендряков, и театр поведали историю, случившуюся в дальней деревеньке, куда война дошла трудностями тылового быта, похоронками да появлением в глубинке отвоевавшихся фронтовиков, ставших инвалидами.

Инсценировка рождалась в самом театре и потому, надо полагать, отражает творческие устремления коллектива. Создана инсценировка постановщиком спектакля Г. Товстоноговым и заведующей литературной частью Д. Шварц. В выборе материала, в прочтении литературного первоисточника отразилось желание театра представить на суд зрителей остроконфликтную ситуацию, связанную с заготовкой хлеба, желание разносторонне и выпукло показать людей деревни военных лет.

Как и другие постановки большого мастера, новая работа Г. Товстоногова привлекает своеобразием художественного решения. Это спектакль — воспоминание о времени, когда люди проходили серьезнейшие нравственные экзамены — проверку на стойкость, на убежденность. Это спектакль-исповедь. Через судьбу Тулупова показан кусок жизни трудной, научившей молодого Женьку разбираться в людях, принимать правильные решения, быть принципиальным.

Роль Тулупова театр поручил двум актерам. Как уже говорилось, К. Лавров, играет нашего современника, а Ю. Демич — молодого Женьку, играет искренне, увлеченно. В распахнутой шинели без погон, с палкой — на фронте ранена нога — выходит он на сцену, чтобы оказаться в гуще развернувшихся событий. Тулупов сегодняшний все время рядом — то он комментирует поступок Женьки, то улыбнется его наивному увлечению городом Солнца Кампанеллы, то с грустинкой вспомнит о первой любви, то нахмурится, если в юности делал что не так. Невелика была жизненная школа у Женьки, но он видел на фронте смерть и счастлив, потому что остался жив. А вот теперь жизнь приготовила для него новый экзамен…

Есть в спектакле и другие интересные, запоминающиеся актерские работы. {257} Своеобразное, но не бесспорное оформление предложил художник М. Ивницкий. В драматургию спектакля органично вошла грустная песня, написанная композитором В. Гаврилиным. Казалось бы, сама жизнь перед нами.

… Сине-серый занавес-полог заполняет сцену. Вот он, как под напором ветра, пришел в движение, распался на две части: одна, как река, сбежала в сторону зрительного зала, другая, словно набухшая от дождя серая туча, повисла над сценой. Взору открылся деревенский большак, много повидавший на своем веку. По нему неспешно вышли бедно одетые люди — женщины, старики, дети. В неярком освещении трудно разглядеть их лица. Остановились, когда из громкоговорителя-трубы раздался голос диктора: наши войска перешли границу и громят фашистов за пределами родной исстрадавшейся земли… Сняли мужики шапки перед светлой памятью погибших. Заиграл оркестр бодрый, торжествующий марш. Выслушали люди и так же не спеша пошли по своим делам.

Где-то там, далеко-далеко, идут бои, празднуют победу, а здесь, в глубинке, война родила свои тяготы, свои трудности. Колхоз обеднел. Люди, обремененные каждодневными, однообразными заботами, кажется, даже радоваться разучились…

Такое решение первой сцены сначала настораживает, а затем вызывает желание поспорить с театром. Действие спектакля происходит в октябре 1944 года. Вспомним, к тому времени, добившись коренного перелома в ходе военных действий, Советская Армия вела успешные наступательные бои, одерживая одну победу за другой. Это вдохновляло и тружеников тыла работать все с большей отдачей, чтобы скорее приблизить час окончательной победы. А он был уже близок — это ощущали все.

В ту пору Коммунистическая партия поставила задачу не только обеспечить фронт всем необходимым, но и готовить условия для послевоенного восстановления народного хозяйства. Серьезные трудности испытывало село, но и здесь были достигнуты определенные успехи. Помогли этому благоприятные для урожая погодные условия и самоотверженный труд. Страна узнала тогда имена многих героев полей и передовиков сельского хозяйства.

Вот этого-то дыхания времени, ритма жизни страны в конце 1944 года, к сожалению, не ощущаешь в спектакле. Не спасает и то, что время от времени мы слышим из громкоговорителя все новые сводки о продвижении наших войск, об освобождении городов на пути к Берлину. А не спасает, может быть, потому, что мы не видим живой реакции людей на эти сообщения, может быть, и потому, что сводки, по сути, лишь отмечают даты происходивших событий.

Нам могут возразить: мол, театр вправе взять любой материал для исследования, в том числе и жизнь в годы военного лихолетья далекой деревушки с ее заботами, тревогами и делами. Да, вправе, но при этом — хочется особо подчеркнуть — театр не должен ни на йоту отступать от правды реальной жизни, от правды истории. Вы помните: театр ведет разговор о прошлом с позиций дня сегодняшнего. Вот почему историческая перспектива была совершенно необходима спектаклю, а ее не оказалось.

{258} Мы увидели на сцене весьма умозрительно сконструированную коллизию, которая затруднила театру возможность показать правду жизни во всем объеме, глубину чувств и переживаний героев.

Весь сыр‑бор разгорелся из-за обметков — трех неполных мешков пшеницы пополам с сором. Собрал их в амбаре старый и добрейший председатель колхоза Адриан Фомич (эту роль колоритно играет В. Стржельчик), чтобы по весне дать односельчанам по горстке зерна — силы поддержать для посевной. Да чуть из-за этого не угодил в тюрьму. В конце спектакля секретарь райкома Бахтьяров (Г. Гай) скажет: близок конец войны, не будем последнюю сорную пшеницу забирать, о людях подумать надо. Но это в конце, а пока…

Уполномоченными по заготовке зерна приезжают в колхоз Адриана Фомича бывший фронтовик Женька Тулупов и работник районного масштаба Божеумов. Дело у них одно, а взгляды на жизнь разные. Тулупов открыт людям, честен, прям. Он близко принимает к сердцу трудности колхоза и готов помочь ему. Божеумов — карьерист, его философия жестока и беспощадна: война, враг крутом, отец подвести может. Он убежден: кто не сдает хлеб — саботажник.

Случилось так, что Женька обнаружил в амбаре эту злосчастную пшеницу, но промолчал, полагая, что, если сорное зерно оставить колхозникам, то это ущерба государству не принесет. И как же велика его радость, что дополнительное количество зерна (основные поставки колхоз уже выполнил) можно получить при вторичном обмолоте уже обмолоченной пшеницы. Он с энтузиазмом берется вместе с бабами за дело — эта сцена изобретательно и эффектно поставлена в спектакле.

Иную позицию занимает Божеумов. До его указанию составляется протокол о сокрытии хлеба, и за это Адриан Фомич должен быть судим, а пока взят под стражу.

В конце спектакля позиция Божеумова осуждена, он развенчан. Но сделано это как-то мимоходом, устами Бахтьярова, образ которого получился не очень убедительным, скорее, служебным, проходным. И это жаль. Потому что фигура Божеумова заняла в спектакле непомерно большое место, сместив необходимые акценты в спектакле.

Божеумова играет В. Медведев. Внешне он монументален, держится высокомерно. Буква инструкции для него закон, и он исполняет поручение с холодным равнодушием службиста. Его не могут тронуть ни чужая боль, ни чужое горе — он над всеми. С твердой уверенностью в своей правоте он осуждает Адриана Фомича. Зная, что председатель сельсовета Кистерев (О. Борисов) был контужен на войне, тяжело болен, Божеумов ведет с ним крутой разговор, доводит до сердечного приступа, и Кистерев — человек отдавший всю свою жизнь служению народу — умирает. Это уже предел жестокости и бесчеловечности. Так зловещая фигура Божеумова оказалась в центре сюжета.

Карьеризм, конечно, общественное зло, бороться с ним необходимо и сегодня. Но так ли оно всесильно, как показано в «Трех мешках сорной пшеницы»? Думается, что и здесь театр сгустил краски. Взять хотя бы сцену в сельсовете. Божеумов ведет словесный поединок с председателем, а народ {259} безмолвствует. Одноликой массой, не принимающей участия в решении основного конфликта, присутствует он в этой сцене, как, впрочем, и в других эпизодах. А распознать Божеумова не так уж трудно — он самоуверен до наглости.

Есть в спектакле еще один персонаж, которому уделено, как нам кажется, также неправомерно большое внимание. Чем-то замшелым, отжившим повеяло в тот момент, когда темной ночью на большаке Адриан Фомич и Женька Тулупов повстречали старца, одетого в рваную хламиду. Сразу председатель колхоза узнал в путнике Митрофана, набожного человека, убийцу, осужденного советским законом много лет назад. Отбыв срок, решил Митрофан вернуться в родные края, поближе к знакомому погосту, а добренький Адриан Фомич пустил его в свой дом. Вот, пожалуй, и почти вся тоненькая нить, которая связывает потерявшего человеческий облик Митрофана с другими персонажами. Казалось бы, присутствие его в спектакле не обязательно. Но Митрофан есть, и на какое-то время он оказывается неким зловещим символом, который как бы вбирает в себя и религиозность Адриана Фомича, причитания бабки Пелагеи, благостные слова самого Митрофана, за которыми — ненависть к людям, к новой жизни.

Нам представляется, что при переводе литературного первоисточника на сцену театр сузил свою задачу. Повесть В. Тендрякова давала большие возможности для прочтения. Возьмем, к примеру, образ секретаря райкома Бахтьярова. У писателя он обрисован более полно — человеком принципиальным и хозяйственным, думающим о завтрашнем дне, а главное — о людях. Обеднив этот важный образ, театр значительно обеднил и свою постановку.

В первых двух актах действие развивается вяло, в замедленном темпе, сцена довольно часто погружена в полумрак, монотонно, жалостливо звучит песня… И хотя К. Лавров и Ю. Демич в роли Тулупова привносят в спектакль определенное светлое, оптимистическое начало, этого для общего итога оказывается мало. «Войну с затылка», как сказал один из персонажей, показал нам театр.

Когда вначале Тулупов вышел на сцену с белой булочкой, оброненной девушкой в буфете, он обещал рассказать о том, какую дорогую цену имел хлеб во время войны. И жаль, что большой разговор на эту волнующую тему так и не состоялся. А ведь повесть позволяла театру взять из нее то, что побудило бы нас, зрителей, еще раз пережить пережитое, а тем, кто родился после войны, — лучше узнать прошлое, проникнуться думами людей того времени, понять, в чем была их сила, как проявлялся их патриотизм.

*«Вечерний Ленинград» 1975, 2 апр*.

В театре афронт «Вечерки», подписанный никому не известным именем, восприняли болезненно. Зато премьеру «Протокола одного заседания» (23 апреля 1975 г.) приветствовал слаженный критический хор, оценивший «нравственную позицию театра», который обещает «все большее появление таких людей, как Потапов» (О. Корнева, «ТЖ», 1976, № 3). Г. Пустохин вошел в число многих бригадиров Потаповых, отказывающихся от премии, которые опять-таки с легкой руки Товстоногова {260} появились на театральных подмостках. Среди Потаповых были О. Ефремов и Е. Леонов. Кирилл Лавров, исполнивший роль секретаря парткома, как раз в эти дни выдвинут делегатом XXV съезда КПСС, а Пустохин, бригадир Потапов, — секретарь партбюро театра. Эти будничные факты делались особенно значимыми в связи с «Протоколом». Ими обеспечивались солидарность театра с «линией на исправление отдельных недостатков». Правда, режиссеры (Г. Товстоногов и Ю. Аксенов) прочитали конфликт не в прежних понятиях — передовой бригадир и отсталый начальник, а по-новому: «человек начинает или не начинает постигать этический масштаб проблемы» («Театр», 1976, № 2). Товстоногову нравилась собственная находка и ее выход за театральные пределы: когда секретарь партбюро обращается в зал и спрашивает: «Кто за предложение Потапова?» — часть зрителей поднимала руки. Давняя мечта Товстоногова о превращении театра в зал заседаний, а сцены — в партийную трибуну снова влечет к себе. Недаром О. Корнева в своей рецензии вспоминает «Первую весну» и Настю Ковшову. Конечно, сращение жизни и сцены в 1975 году более респектабельно, ведь и жизнь и партийные съезды становились солиднее. Давно пережита и демократическая пастораль «Председателя», где колхозники, до отказа набившие деревенский клуб, тоже поднимали руки за новую, без обмана, жизнь. Теперь спектакль с элементами общего собрания именуется «театр как социологическая модель общества» (А. Свободин, «СК», 1975, 2 мая). «Соотнесенность происходящего на сцене с жизненным опытом зрителя, — пишет в “Правде” 30 сентября 1975 года А. Анастасьев, — вот что подняло хронику на уровень художественного творчества». И стиль, и жанр протокольный, «несколько суховатый» (Н. Савицкий, «Театр», 1975, № 10).

Еще одна находка Товстоногова, на этот раз в качестве художника спектакля, повышала художественный престиж «Протокола»: собрание происходило на круге, за два часа совершавшем полный оборот. К концу все оказывались на своих местах, а «общественное мнение» успевало измениться в пользу бригадира. Важная деталь «протокольного» спектакля режиссером закреплена и оставлена для следующего случая: портрет Ленина, «фотографией на белой стене» как бы участвующего в разговоре современников.

А. Гельмана открыл Товстоногов. Когда появились его пьесы, театры, вслед за БДТ, схватились за них. Там были, по тем представлениям, настоящие проблемы. Правда, экономические, хозяйственные, перенесенные, как полагал Товстоногов, в сферу нравственную. В опыте зрителей, конечно, никакие бригадиры от премий не отказывались. И Потапов, а после него Леня Шиндин («Мы, нижеподписавшиеся…») — условные обозначения гражданственности, к которой взывал драматург, к которой взывали театры. Ко всему прочему, неполная информация газет, сводки учреждений и предприятий в театре раскрывались драматичными и даже увлекательными сторонами. О том, что хлебозаводы строятся с недоделками, а в высоких административных сферах существует мафия, зрители знали, но театр давал публичное подтверждение тому, что квалифицировалось как исключение. Нет, искусство {261} имеет дело с типичным, из мухи сделает слона и обнаружит тенденцию, тщательно скрываемую, нежелательную для гласности. Но поскольку добро побеждало зло, а партия была абсолютно ни при чем и принимала сторону добра, пьесы А. Гельмана, обретающие на сценах действительно вид разжиженных собраний, эти протокольные и острые действа, устраивали всех: театры, жаждущие участия в общественном прогрессе, и власти. Товстоногов тешил себя уровнем театрального «разговора», культурной дискуссии и ее нравственным смыслом, который на самом деле не имел отношения к экономике; выпячивание морали в производственных делах — давняя традиция советской драматургии. Такого рода современная пьеса не роняла чести академического столичного театра, не роняла чести художника, о ней пекущегося.

«Протокол одного заседания» в глазах местного ленинградского начальства, бдительно, как показывала реакция на «Энергичных людей» и «Три мешка сорной пшеницы», следивших за идеологической добродетелью лучшего театра, выправлял положение. Каплей терпения, переполнившей чашу недовольства, стала вещь, очень далекая от забот общественного мнения, от Продовольственной программы и всего остального. Такой роковой для Товстоногова оказалась «История лошади», гениальная, как было ясно тогда, со дня премьеры 27 ноября 1975 года, и как подтверждают прошедшие годы.

26 июля 1990 года в БДТ играли «Историю лошади». Товстоногова уже не было в живых. Сшили новые костюмы (чуть ли не в третий раз с 1975 года), выпустили новый тираж программок. Трехсотый раз «замечательно хорошая лошадь» рассказывала историю своей жизни и своей «величественной и гадкой» старости. Табун здоровых молодых лошадей по-прежнему бьет старого мерина, и тот отчаянно, срываясь на рыдание, кричит. Конюх Васька начинает оба акта каким-то спиричуэле на русские темы. Красавец-жеребец Милый улыбается и хрупает чудесными белыми зубами кусок сахара. Порют Ваську, холостят Холстомера, поют романсы, живут, радуются, умирают, сгнивают… Зал вздыхает, когда Холстомер гневно произносит: «И я понял, что на лестнице живых существ лошадь стоит выше человека». Потом оживляется, когда слышит: «Разве я не знаю, что двигаться можно только вперед? Зачем мне говорить “вперед”?» Аплодисменты — какое-то совпадение с телевизионными речами эпохи «перестройки». Спектакль лишь немного устал. И Васька — Г. Штиль словно бы свыкся с участью вечно пьяного и вечно битого. Милый — М. Волков гарцует перед покупателем тяжеловато, и Вязопуриха, она же Матье, — В. Ковель, бывшая боевая лошадка, без прежней бодрости бьет копытом — все в прошлом! И молодец Серпуховской со своим гусарством и широтой души несколько обрюзг. Голосистый кучер Феофан еще держится, но тоже подустал… Три особенности «Истории лошади» выделяли ее и выделяют до сих пор, спустя шестнадцать лет, в театральном мире. Во-первых, голос, звук. Его сила была шоковой — так истошно выл или пел пегий мерин с тоскующими глазами. Голос Евгения Лебедева оглушал и без труда перекрывал все остальные голоса спектакля, да и на других сценах такого звука, подобно утраченным {262} для нас треносам, нет и не было. Голос Лебедева, готовый и всхлипнуть, и взвыть, в самых неожиданных местах как бы трепетал и, подобно телу и душе Холстомера, был пронизан дрожью от страха, любви и горя. Звучание спектакля вообще равнялось на крик — протяжный, то гармоничный, то дикий, как в старинных народных песнях, соскальзывающий вдруг на стон, выходящий из глубины души. Исповедь Холстомера протянулась длинным получеловеческим воплем от занавеса до занавеса, она вбирала в себя унылые или веселые подголоски других людей и лошадей. Тут были и томные, скользящие мелодии удовольствий, и радостные звуки здоровой бодрой плоти, и однообразные причитания вечной скуки. Страдальческая свобода Холстомера соприкасалась со свободой же гусарских куплетов Серпуховского, который их как бы выговаривал одними губами. Орущий Холстомер и небрежно речетатирующий Серпуховской стояли у пределов жизни и любви. Холстомер отдавал всего себя, Серпуховской же никого не любил, и все же они были счастливы вместе — верная лошадь и неверный человек, с его барской скороговоркой, барскими полусловами и полужестами.

Вторая особенность товстоноговского шедевра — в его особенной, индивидуалистической морали.

Спектакль, как и Толстой, настроен поучительно, но чему он поучает? Хорошо быть молодым, сильным, таким, как Милый. Хорошо иметь деньги и иметь повсюду свою выгоду. Законы жизни безжалостны, нет правды и справедливости, живите — как живется. И хор подтверждает: «Никого нет живых беззащитней, беспощадней живых никого». Что хорошего, праведного в Серпуховском? Заключая спектакль, О. Басилашвили от своего лица произносил толстовский приговор бесполезному как при жизни, так и после смерти существованию этого человека: «Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо позже. Ни кожа, ни кости его никуда не пригодились». Но самые светлые минуты счастья Холстомера связаны с Серпуховским. Но любовь к жизни, которая отнимает силы, веру, надежду, мгновенья любви среди вечности невзгод, олицетворял как раз Серпуховской. И когда под жужжанье скрипки, в мягком желтом свете возникала статная и немного, почти неуловимо, карикатурная фигура Серпуховского, праздник входил в жизнь измученной лошади. И в какое-то неправедное веселье погружался спектакль. Минуты катарсического волнения вызвала «тройка» — безмятежный Серпуховской в коляске, восторженный Феофан на козлах и гордой поступью вышагивающий, не чувствуя для себя труда, Холстомер. Их равенство в блаженстве передавала мизансцена — все трое в один ряд в едином порыве несущиеся прямо в зал.

И хотя эмпирическая мораль в том, что Серпуховской разорился, состарился, деградировал, что его бросила любовница, и хотя он не узнал в постаревшей кляче лучшего своего бегуна, хотя жизнь и смерть его никому не принесли пользы, все лучшее, с точки зрения Холстомера, Толстого, Товстоногова, осталось там — в короткие два года веселых дней, прожигаемых на вино, скачки, любовь.

Третьей особенностью «Истории лошади» были ее театральные горизонты. {263} Музыкальная форма в 1975 году новостью не была. Мюзиклы и те отживали свой век, когда Товстоногов, автор «Вестсайдской истории» и «Ханумы», и Марк Розовский, законный соавтор «Истории лошади», подвели черту под этим жанром, положив на музыку, на куплеты, на хоровые причитания классическую прозу. После «Истории лошади» от спектаклей с песенками театр должен был воздерживаться, если уважал себя. Но «История лошади» и не мюзикл. Она простерлась далеко за границы, в которых начиналась. Это трагедия с памятью о монодии, хоровой строфе, диалоге корифея и хоревтов. Это также комедия с резво пляшущим табуном и буффонадой. Лошади пели и танцевали, а люди превращались один в другого — как в сказке. На авансцене в корыте лежал настоящий овес, рядом хомуты, уздечки и прочая сбруя. Лошади натурально ржали. Холстомер чесался спиной о столб и получал пинки в зад от конюха. Но когда Холстомера резали, из его шеи выпадала алая ленточка — струя крови, с которой из лошади ушла жизнь. К быту конюшни эта ленточка уже не принадлежала. И человек, пожимающий «руку» мерина, вступал с ним в особые, театральные, поэтические отношения. Товстоногов, автор «Истории лошади», мог уверенно говорить: «Мне всегда казалось недопустимым противопоставление Станиславского Брехту, разделение театра на “психологический” и “условный”» («Театр», 1975, № 9). Сам он никогда так не разделял и Брехта никогда не ставил. На этот раз режущее слух сочетание «Толстой тире Брехт» (так Товстоногов определял режиссерскую тактику «Истории лошади») законно и сочетаемо. И точно: ко всему брехтовскому рационализму и скепсису это был Толстой собственной персоной. Все признали великого автора, и все сказали: «Это Толстой», хотя реакция самого Толстого на столь непочтительное зрелище с кабацкими интермедиями и актерами в «прозодежде», играющими в лошадки, могла быть резко отрицательной. Противоречивая нетерпимость ко всему лживому и суетному, торжественная назидательность — все напоминает об одном-единственном голосе и единственном учительствующем тоне. После премьеры никто не осмелился сказать обычное в подобных случаях, что так нельзя, что это надругательство над классикой, над искусством (так, например, заступались за роман Л. Войнич «Овод», когда его озвучил А. Колкер и поставил в Театре имени Ленинского комсомола в Ленинграде с М. Боярским в главной роли режиссер Г. Егоров).

Театр давно отвык от трагедий, потому что человек ни за что в этом мире не отвечает. Но Холстомер у Товстоногова и Лебедева и не был человеком, обремененным грузом обстоятельств, как всякий в жизни и на театре, как человек в «Протоколе одного заседания». Холстомер — это кентавр, одушевленная природа, больная материя, которая жаловалась на свою долю, на сиротство бытия.

«Театр может все» — после «Истории лошади» эта на время забываемая истина воодушевляла тех, кто видел спектакль и писал о нем. Грандиозное впечатление давала толстовская мысль и ее театральное воплощение — с тенденциозностью (другой, не той, которая свирепствовала в «Балалайкине») и поучительством в квадрате — об этом писал {264} А. Смелянский. Он заметил близость к Шекспиру и к архаической народной игровой стихии; удивительное возвращение к любительству, особенно в Е. Лебедеве, словно вернувшемуся к тому, с чего начинал, в тюзовскую стихию. Смелянский же высоко оценил плодотворность союза Товстоногова и Розовского, встречу двух поколений, на которой старший выполнял «миссию посредничества» между десятилетиями. И если Смелянский видит в союзе с Розовским силу Товстоногова, то М. Любомудров уверен, что здесь-то и таятся причины всех ошибок этого, и по его мнению, замечательного спектакля («МГ», 1976, № 10). Там, где Товстоногов освобождается от влияния Розовского — человека несерьезной, капустнической театральной среды, которому принадлежала театральная идея этого капустника по Толстому, там Товстоногов приобщается к классической традиции. Следуя же за Розовским (особенно в музыкальной части, ибо ее автором тоже был Розовский), Товстоногов губит и традицию, и спектакль. По каким признакам Любомудров определял верность или неверность традиции, сейчас не важно. Ясно лишь, что эти признаки провокаторские, что автором недоговорено то, что хотелось сказать более всего и что ради «красного словца» критик членит и рубит плоть потрясающего спектакля. Такой же провокационной была и вторая принципиальная претензия: Товстоногов зачем-то выделяет «пегость» Холстомера. «Пегость», то есть не типичный окрас, режиссер выдает за неординарность, которая отличает Холстомера от всех остальных и делает его особенным в табуне, делает его изгоем. Так критика подсказывала, за что бить и что раздувать в случае надобности. Подозрительность по поводу «пегости», которая придумана Толстым и действительно означает такую непохожесть на всех остальных, что для судьбы хуже рока, занимала иных на манер болезни, мании преследования. Сваливая с больной головы на здоровую, они видели происки врагов и тайную их защиту (через оправдание «пегости», например) везде, в том числе и в спектакле по повести Л. Толстого.

## Н. Зайцев Средствами театра

На этот спектакль идешь с некоторой опаской, даже предубеждением. «Холстомер» — вещь сугубо прозаическая, без диалогов, морализаторская — кажется не очень подходящим для сцены. В грустной истории пегого мерина просвечивает толстовский призыв к опрощению, кротости, непротивлению. Но в ней заключен и глубокий драматизм судьбы живого существа в неправедной среде собственников. Тут есть смысловая емкость притчи.

Г. Товстоногова, поставившего в Большом драматическом спектакль «История лошади», привлек, по его словам, высочайший уровень нравственных требований к личности, выдвинутых гениальным писателем. Режиссер услышал голос того Льва Толстого, который сочувствовал простому люду, был гневен, яростен и непреклонен в обличении бездуховности тогдашних хозяев жизни — аристократов и богачей, бесчестных стяжателей и опустошенных прожигателей жизни.

{265} В неожиданном сценическом синтезе — зримой, вещественной метафоры и актерского психологизма, трагедийности и почти эстрадной пантомимы, хлестких куплетов и бередящей душу цыганской скрипки — родился стилистически цельный спектакль, где главные персонажи и хор-табун составляют органический ансамбль.

Сцена затянута серым холстом, подвешенным на блоках. Тут седла, хомуты, сбруя. Конюх насыпает настоящий овес в выдолбленные из дерева кормушки. Натуральное обиталище лошадей. Конюшня. Но и арена радости и горя, ристалище жизни и смерти. Само мироздание. Серая холстина стен уподоблена шкуре старого мерина и оплывами коросты и рубцами. Она прорвется алым цветком раны, когда в финале Холстомер будет зарезан.

На столбах фонарь и колокол — как немые знаки искусства, которое высветит своим лучом кровоточащий кусок жизни и прозвенит призывом: не забывай, помни, опомнись!

Молодость, когда она сильна, не щадит старческого бессилия. Заурядность не терпит своеобразия. Табун хохочет и издевается над Холстомером. Стадо топчет непохожего. «Будешь странным — будешь битым…» — враждебно скандирует хор.

Из затемнения слышен цокот копыт и ржание бегущих коней. И вот они здесь, в конюшне.

На середине сцены — Е. Лебедев. Он, как и другие артисты, в одежде из холста. Только у него «шкурка» пятнистая. Артист отворачивается от зрителя, пригибается, заносит хвост (который до этого держал в руке) за спину, слегка помахивает им, подрагивает ногой, подергивает кожей над лопаткой, точно отгоняя слепней — и перед нами старый пегий мерин. Холстомер начинает рассказ о своей судьбе.

Инсценировка М. Розовского построена так, что действие перемежается авторским повествованием, которое ведут сами персонажи, говоря о себе в третьем лице: «Пегий мерин стоял одиноко…».

С необычайной выразительностью артист преображается в новорожденного жеребенка. Удивленно раскрыв глаза, следит за яркой бабочкой, порхающей вокруг него. Еще плохо держат ноги. Неосторожно шагнув, он распластывается на земле. Поднявшись, круто выпячивает грудь. Льнет и доверчиво ласкается к конюшему. Потом он познает и гордость дружбы с человеком, и его жестокость. Радость и стон, плач и гнев выразятся в его крике-ржанье.

И вспомнится юность, статный красавец-жеребец Милый, который перехватил его возлюбленную. Он хотел поднести ей белый цветок признания, а она предпочла брачный венок Милого. Теперь он снова встретил эту, уже немолодую, кобылу Вязопуриху. С метелками хвостов в руках исполняют дуэт взаимного узнавания Е. Лебедев и В. Ковель, постепенно молодея в воспоминаниях, от едва слышного шепота пробуждающейся нежности переходя к открытой радости: «Как пригрело солнышко горячо…» — «Положи мне голову на плечо…». И склоняются друг к другу, словно бы по-лошадиному и вместе с тем по-человечески.

Дуэт превращается в трио — к ним присоединяется Милый. М. Волков очень артистично, чуть пародийно передает его победительную грацию, почти {266} балетную выступку. Весело задрав голову, с полуоткрытым ртом, нагловато обаятельный, он ведет свою любовную игру.

Горестный вопль издает Пегий, поняв, что его предали. Яростно бросается на Вязопуриху, решив взять ее силой. Удары барабана в такт их раскачивания на коновязи подобны стуку огромного сердца. Потом эти барабанные удары звучат как удары хлыста — это порют недоглядевшего за Пегим конюха Ваську.

Происходит самое страшное для Холстомера, непоправимое. Точно молнии сверкнули в глазах от боли, померк белый свет. Выхолостили не только тело, но и душу Пегого. «О, человек, несчастный сын добра и зла, опомнись!» — словно рыдание, выкрикивает хор.

Стихи-зонги, написанные Ю. Ряшенцевым, при всей их то ли публицистической, то ли философской оголенности, не утяжеляют спектакль, не разрушают его целостности. Напротив, именно они придают мыслям Толстого остросовременное звучание: «Как несовершенно мирозданье, если в нем живое — самое беззащитное. И живое же — самое жестокое…».

Образы коня, скачущего табуна не раз становились у художников, поэтов, режиссеров символом вольной силы, грации. Вспомним фильмы А. Тарковского или А. Вайды. У Товстоногова лошади хора-табуна настолько же свободны в проявлении своего естества, сколько и не свободны. Они все время в сбруе, уздечках, во власти человека, хотя знают, «как сладко скакать без узды».

Люди жестоки и с животными, и по отношению друг к другу. Несчастнее лошадей беспробудный пьянчуга Васька, высеченный по приказу генерала, но и он норовит сорвать зло на Пегом, пнуть его побольнее.

Люди сделали Пегого тем, чем он стал. Но сила его еще не ушла. Теперь он Холстомер — резвый, выносливый бегун, с размашистым, широким ходом. Все это показал Е. Лебедев — и жестом, и пластикой, и мимикой, и духовным трепетом. Пришла новая, короткая и последняя радость — встреча с красивым, богатым, могущественным князем Серпуховским. Возникло новое трио: Холстомер, князь и кучер Феофан. Попеременно выбрасывая вперед руки, сжатые в кулаки, словно копыта, мчит Холстомер князя с Феофаном по Кузнецкому к Остоженке, на зависть и удивление шарахающейся толпе. И «бег» его под аккомпанемент цыганского оркестрика становится песней силы и радости. А как горд Холстомер своей победой на бегах, когда выиграл он для князя тысячное пари!

Г. Товстоногов, по его собственному признанию, прибегает здесь к брехтовской стилистике: «Это Толстой тире Брехт, ибо в толстовской притче, мне кажется, присутствует то, что Брехт называл “эффектом отчуждения”» («Театр», 1976, № 2).

В эпизоде бегов на зрителя фронтально выходят те же артисты в своих холщовых комбинезонах с бахромой-копытцами, даже сбруя не снята. Одна какая-то деталь — лорнет, монокль, шляпка, зонтик — обозначает их преображение в праздничных завсегдатаев ипподрома. Это тоже табун — великосветской. Только он заметно анемичнее лошадиного, жеманный, неестественный. Настоящей жизни в нем куда меньше. Там, в поле, в конюшне, «лошади» резвятся и тешат друг друга с непринужденной откровенностью.

{267} Выразительны мизансцены «лошадиного» хора: то в стойлах за канатом, в страхе перед грозной, высшей силой человека, то в вакхическом веселье, то во время любовной игры. Здесь и хор, и «индивидуумы». Это становится особенно явственным, когда князь Серпуховской торгует их у генерала-коннозаводчика: по-одному выводит их конюший на длинном поводке, и каждый конь или кобылка по-своему приплясывают и рысят, выкидывая свои коленца.

Было бы, наверное, упрощением видеть в «Холстомере» лишь иносказание: лошади, мол, тут ни при чем, а в образе Пегого речь идет об «естественном» человеке — земном и удивительном, доверчивом и яростном. Но ведь недаром же современники Толстого поражались: как глубоко и детально сумел постичь он «душу» старого мерина. Подробности лошадиного существования очень важны для писателя. Восприятие Холстомером жизни — это видение мира художником.

Кони и люди — важная тема повести: сопоставление животного и человека, в их родственности и враждебности, в парадоксальном взаимопроникновении и необходимом различении биологического и духовного, человеческого и нечеловеческого, естественного и неестественного.

«Холстомер» обязательно должен был увидеть сцену. И не потому только, что повесть насыщена жизненным драматизмом. А еще и потому, что главную тему ее полнее всего, наиболее зримо и «диалектично» мог выявить именно живой актер, действующий на сцене одновременно «как человек» и «как лошадь», со всей непосредственностью и органичностью перехода от одной ипостаси к другой.

Не только на бегах — «смешались в кучу кони, люди». Эта спутанность и нераздельность человеческого и животного — образный принцип толстовской повести и спектакля. Это стихия жизни. Холстина окутывает сцену. Из рядна и одежда всех персонажей: и лошадей, и людей. Социальные признаки князя, гусара или барыни только в покрое, в меховой оторочке или галунах. Холст становится некоей субстанцией, первоосновой, объединяющей все живое. И как противное естеству воспринимаются вражда, жестокость, холодное бездушие. Звериное, злое есть и в людях. А в лошади, в Холстомере — своя духовность доброты. Жеребенком он даже пытался найти с людьми общий язык, когда чуть было не возник его «диалог» с конюшим: «Пего-го» — «Иго‑го!» Потом такой контакт вроде бы устанавливается у него с другими людьми: с князем, Феофаном. Он выразился даже в их метафорическом рукопожатии, в том, как Феофан вытирает ему губы, обмахивает тряпицей копыта.

Режиссер идет еще дальше — он поручает играть М. Волкову и коня Милого, и гусара. А В. Ковель — и Вязопуриху, и любовницу князя Серпуховского, циркачку Матье, которую у него увозит гусар. «Лошадиная» история повторяется в человеческом измерении. Став помещиком, гусар выходит на сцену, напевая арию «Никогда я так не жаждал жизни…» — и это перекликается с возгласом того же артиста в облике Милого: «Жеребчик я, чего же не ржать?..» «Жеребячий» нрав гусара подчеркнут тем «радиохрустом», с каким жует морковку Милый, — с таким же хрустом гусар ест орешки из кулька.

{268} Так режиссер акцентирует толстовский протест против животного в человеке. Но «лошадиное», биологическое, жестокое выражено в спектакле с поразительным художественным тактом, изобретательным изяществом, нигде не коробя эстетического чувства.

О. Басилашвили обрисовывает князя Серпуховского с подчеркнутой контрастностью. Холодная величественность, лениво высокомерный поворот головы, самоуверенное оригинальничанье — таков молодой князь, идол, которому служил Холстомер. Князь никого не боялся и никого не любил. Он полон невозмутимого презрения к миру. Он как был издалека негромко «кричит» кучеру: «Запря-гай, Фео‑фан… Пое‑дем, Фео‑фан…». Интонационная остраненность этих реплик — один из стилеобразующих штрихов спектакля.

И вот встреча Холстомера со старым князем — тот совсем развалина. Думается, однако, что тут артист несколько упрощает трактовку образа, доводя до гротеска физическую деградацию князя. Ведь гораздо существеннее показать его духовный распад. Тогда было бы видно не столько сходство его и Холстомера — в их жалкой старости, сколько противоположность их духа, их сущности — доверчивой доброты и злого равнодушия.

Великолепная пластика, чуть тронутая шаржем, отличает исполнение роли кучера Феофана артистом Ю. Мироненко. Он «выходит» к этой роли из хора-табуна и «переходит» из нее в роль другого слуги — Фрица. Статный, светлокудрый лихой молодец, чувствующий себя, хоть и с долей почтительности, почти запанибрата с князем, — и сухой, прилизанный лакей-автомат другого барина. Ю. Мироненко удачно вошел в ансамбль этого спектакля.

Органичны здесь и работы П. Панкова (Генерал), М. Данилова (Конюший), Г. Штиля (Васька) — образы социально и нравственно заострены, сценически выразительны.

Финал возвращает нас к началу спектакля: хозяин велит зарезать покрывшегося коростой мерина. Удар ножа — кровь алой лентой хлынула по груди на землю. Идущие сверху лучи словно просветлили душу Холстомера. Будто вся жизнь промелькнула перед ним в этот миг, принесший наконец облегчение. Затемнение… Зрители думают, что спектакль окончен. Но зажигается свет, и Е. Лебедев, уже выйдя из образа Холстомера, говорит заключительные слова Толстого о том, что стало с костями старого мерина. О. Басилашвили, тоже «выйдя» из сценического образа, говорит о погребении князя Серпуховского. Разматывающаяся шелковая лента, как и вновь запорхавшая яркая бабочка, «двойной» финал, — может быть, несколько выпирает своей «сделанностью» или, напротив, — «несделанностью».

Как ни горестна судьба загнанного, больного, всеми пинаемого Холстомера, главным в спектакле становится очищающее и возвышающее утверждение ценности естества, духовной красоты.

Перед нами трагедия доброты — наивной, обманутой доброты. Но и страстное отрицание жестокости, зла, бездуховности. Но и полифоническая жизненность, современно заостренный пафос высокой нравственности. В слитности, нераздельности мотивов — сила спектакля, залог редкостной его стилевой цельности. Это яркое и покоряющее свидетельство богатых выразительных возможностей современного театра, искусства живого и животворного.

{269} Г. Товстоногов не раз обращался к русской классике: Грибоедов, Гоголь, Достоевский, Чехов, Горький — их произведения получали на сцене Большого драматического глубокое, гуманистическое истолкование. В каждом случае режиссер умел найти особую манеру, порой неожиданный жанровый ключ, чтобы по-новому обнаружить их общественно значимое содержание, непреходящую нравственную, художественную силу. Встреча со Львом Толстым — продолжение «сотрудничества» режиссера с классиками, новое сценическое открытие.

*«Нева», 1976, № 11*

После «Истории лошади» и случился тот страшный момент, когда Товстоногов хотел уйти из театра, ибо ничего другого не оставалось, да его к этому и подталкивали, во всяком случае, никто не остановил. Но уйти из БДТ было бы равносильно самоубийству — иной жизни, как и иного театра, для Товстоногова не существовало. Конфликт рассосался только потому, что скандал был слишком невыгоден властям и был в который раз поглощен глухим закулисьем советской власти. Когда появились «Дачники» (23 апреля 1976 г.), «академическая верность писателю и смелость сегодняшнего эксперимента» (Д. Золотницкий, «ЛП», 1976, 17 дек.) свидетельствовала, скорее, об апатии и усталости. Конечно, можно было не бояться тюрьмы и расстрела; вполне хватало «промываний», которые делались в кулуарах, на уровне личных встреч с партаппаратом. Свои способы воспитания — уничтожение унижением, запреты и угрозы запретов, изобретение административных шпилек, которые вкалывались по любому пустяку — применялись к Товстоногову успешно, поскольку он дорожил и творческим комфортом, и реноме, и человеческим благополучием, поскольку он принял условия службы, выполнял их честно, даже если начальство не нравилось. Трагикомический момент биографии Товстоногова заключался в том, что он сам бывало превращался в «генерала» или «начальника департамента» — когда сталкивался с критикой. Тогда в нем просыпался чиновный гнев, которым он в своем чрезмерном наступательном пафосе, как умел, оборонялся от настоящих или мнимых противников.

Крамольные спектакли — «Энергичные люди», «Три мешка сорной пшеницы» и «История лошади» — продолжали идти, в 1977 году их показывали в Москве на гастролях. Благоденствие театра, во всяком случае внешнее, продолжалось, вся тяжесть удара пала лично на Товстоногова.

«Дачники» из всех горьковских его спектаклей наиболее исторически ориентированный, в нем «Горький то спорит, то советуется с Чеховым» (Д. Золотницкий). А. Смелянский как бы добавляет, что в такой обстановке (зелень, птичий гомон, широкополые женские шляпы) можно играть «Трех сестер» («Театр», 1979, № 6). Горький сатирик, памфлетист, бытописатель, оппонент «чистого» Чехова в спектакле Товстоногова резко уменьшен в размерах. При этом учтен весь колорит времени и все обстоятельства, в которых создавалась пьеса. «Дачников» переполняет раздражение и презрение к ближнему, которое охватывает хандрящий ум. «Никогда {270} еще… слово “жизнь” не звучало в такой омерзительной оркестровке» (А. Смелянский). Когда по привычке из исторического спектакля извлекали «ужас бездуховного существования» (Г. Лапкина, Н. Рабинянц, «ЛП», «ВЛ», 1976, 31 мая), то явно преувеличивали эмоциональные способности произведения. Ужас там и не ночевал, и никто там, внутри, его не испытывал с такой остротой. По мнению Д. Золотницкого, это воссозданные и упрощенные «планы блоковской трагикомедии» «Незнакомка» со «скукой загородных дач» и природой, которая «помята дачниками». А. Смелянский заметил усилия режиссера и художника вырвать дачников из «гнилостного воздуха безвременья», противоположить ему «мусатовские пейзажи», «голубую звезду» Незнакомку, в которую превратилась Варвара С Головиной. Ст. Рассадин рассмотрел в спектакле «оживший исторический парадокс», когда технический прогресс соединяется с оскуднением духа, и этот парадокс близок людям конца XX века, ибо мы — «результат истории» («ЛГ», 1976, 9 июня). И все вглядывания и вчитывания в «Дачников» с некоторым разочарованием, минуя оттенки и переливы режиссерских красок, натыкались на пустоту, в которой удобно расположились по-товстоноговски выразительные персоны, на пустоту, по поводу которой никто не потрясал кулаками и не плакал. Большая полоса театра Горького, подводил итоги А. Смелянский, исчерпала себя, и спектакль Товстоногова «в известной мере стал фактом этой исчерпанности». Конкретно для Товстоногова это означало переход в новое творческое состояние, которое он называл высокопарно, но точно «временем “Тихого Дона”».

Предшествующий премьере «Тихого Дона» год режиссер всеми помыслами и силами обращен к новой работе. «Дачники», дань горьковской традиции, какое-то нелюбимое дитя не то чтобы равнодушного, но устремленного в иные измерения художника, единственная премьера 1976 года, и та с отсутствующей режиссерской «общей идеей» (А. Анастасьев, «КП», 1977, 8 июля), без которой весь блеск товстоноговских решений сводится к «талантливой иллюстрации», эти «Дачники» скрывали напряженную внутреннюю работу над огромным романом. «Почему я ставлю “Тихий Дон”?» — спрашивал Товстоногов, чтобы ответить более себе, чем читателям газеты и будущим зрителям: «Меня привлекает глобальность произведения, его философичность, поэтому хочется уйти от чисто “казачьей” этнографии, добраться до самой сердцевины романа» («Смена», 1976, 22 окт.). Снова подоспевший повод для посвящений — 60 лет Октября и в самом деле был только поводом, потому что Шолохов — среди его искренних пристрастий. «У нас давно (то есть у Товстоногова и Д. Шварц. — *Е. Г*.), — писал он позже о периоде, когда задумывалась, а потом превращалась в литературную композицию, сначала в дилогию на двухвечеровый спектакль, а потом в одночастный сценарий спектакля обычного размера, хотя и на пределе возможного по времени, по плотности вместимого в него содержания, — родилось ощущение близости, ассоциативности шолоховской эпопеи к античной трагедии» («СР», 1980, 5 марта).

Да и вопрос революции, которую он приветствовал каждый юбилей, оставался для него не формальным, {271} а жизненно важным вопросом, проблемой истории, народа, личности. Ту же проблемность нес и «Тихий Дон» — канонизированный и, как нередко у нас было, не дочитанный или намеренно не дочитываемый роман о национальной катастрофе. Как только «Тихий Дон» появился на сцене БДТ, место ему определили в строю героических произведений от «Гибели эскадры» до «Беспокойной старости». Этот ряд ждал всегда наготове, при полном параде новых бойцов, новых парадных спектаклей, которые зачислялись в него, независимо от своего характера, делавшегося все менее воинским, боевым. Насколько естественны для этого режиссера темы исторических переломов, настолько же неустанно его участие в них, настолько же непосредственна реакция как человека, всегда переживавшего прошлое (а не только после разрешительной для переживаний даты) с чувством личного участия и с чувством вины за не до конца открытую или найденную правду. Причем желание свести концы с концами, найти согласие с сегодняшним состоянием общества, найти политическую конъюнктуру Товстоногов уравновешивал верой в то, что это возможно, историческим оптимизмом. Его поддерживало в начинаниях и время, особенно с тех пор, как героика из идеологического оброка была им превращена в способ художественного участия в тех глубинных идейных движениях, которые никогда не прекращались в нашей стране.

«Тихий Дон», к которому Товстоногов подступал долго, как он это умеет, вынашивал замысел годами и выжидая момент, когда он прояснится, долго обдумывая самое важное, ту суть, ради которой он очеловечит слово театром, в конце концов открылся простой формулой: «Человек и его место в окровавленном, ломающемся мире» (Г. Товстоногов, «Зеркало сцены», т. 2). «Тихий Дон» начал заключительную товстоноговскую серию трагедий без оптимизма. К свободе высказывания, свойственной ему в последние годы, Товстоногов выходил через опыт его личной жизни гражданина. Гражданская позиция ему нужна была в самом деле, необходимо было исходить из нее, возводя постройку каждого спектакля.

«Тихий Дон» первыми увидели москвичи 2 июня 1977 года. Москве предстоял очередной товстоноговский фестиваль: «Три мешка сорной пшеницы», «Энергичные люди», «История лошади», «Протокол одного заседания» и «Ханума». «Тихий Дон» безусловно лидировал, и не потому, что был новостью для столичных зрителей, а потому, как выразился Е. Сурков («Правда», 1977, 29 июля), что постановщик «заглянул прямо в огнедышащий кратер трагедии». Все вертелось вокруг главного героя, единственного в многолюдном «Тихом Доне». В отличие от прежних героических постановок этот единственный герой не имел «импозантности, крупности» (Н. Лордкипанидзе, «ЛГ», 1977, 22 июня). Григорий Мелехов Олега Борисова нисколько и ни в чем не исключителен, не то что Комиссар или Юлиус Фучик. Спектакль-монолог, человек и история дал обильную пищу для обсуждений. Писали об ошибке «“третьего пути”, неизбежно ведущего к контрреволюции» (Ю. Черепанов, «Известия», 1977, 24 июня); о настигшем Мелехова суде — «его судит и отторгает народ» (Е. Сурков); о причинах трагедии — это {272} «кара за неверно прожитую жизнь» (И. Патрикеева, «ТЖ», 1977, № 9). С другой точки зрения, «трагическая вина Мелехова не редуцируется до классовой борьбы или его личных ошибок. Исторический конфликт Мелехова Борисов переживает как личную трагедию» (Г. Трейманис, «РБ», 1981, 6 авг.); «значительность и правда человеческого характера, сыгранного Борисовым и мощно поддержанного художественным строем постановки» — «в небоязни своей судьбы» (Ваш Жихарев, «Неделя», 1977, 26 июня). Жестоко распорядилась эта судьба душой Мелехова, и в том, как чувствует земля уход каждого человека, как отвечает стоном на каждую смерть тихий Дон, который Э. Кочергин изобразил полосой на горизонте, меняющей свет-цвет — серебристого покоя жизни, красной крови, черной смерти, — во всем спектакле-монологе, без судилища над ренегатом-перебежчиком из одного лагеря в другой, без счета ошибок, возникало понимание жертвенной роли человека в истории. И — как сказано в публикуемой статье о «Тихом Доне» — «снова и снова оглушает мысль о цене, которой оплачена революция».

## Е. Стишова История мятежной души

Занавес не участвует в этом спектакле. Войдя в зрительный зал, вы сразу, еще до начала действия, включаетесь в мир, в котором вам предстоит прожить три с лишним часа сценического времени. Этот мир непривычен глазу. Условность декорации вырастает здесь из «сверхреализма», из того эпического чувства, что навеяло когда-то поэту: «Его зарыли в шар земной…». Земля, помещенная на плоскости сцены, выпукла, и над горизонтом — околышем казачьей фуражки — встает свод неба. Такой примерно земля видится из иллюминатора взлетевшего самолета: детали смазываются, пропадают, зато заметна кривизна горизонта.

Образ Земли, перепаханной плугом революции, со свежими его следами, уходящими в небо, будет жить на протяжении всего спектакля своей суверенной жизнью. Это вздыбленная, потревоженная Земля, и тихий Дон не раз наполнится кровью бушующих на ней классовых битв. Но она же останется и навеки прекрасной, животворящей, дарующей гармонию, любовь, мир.

Изобразительное решение постановки близко поэтике фрески с ее одновременным тяготением к монументализму и экспрессии. Впрочем, в изобразительной концепции спектакль опирается на шолоховский текст, как бы зримо воплощая даруемое романом ощущение простора, в конце концов вырастающее в чувство трансцендентальности, да будет позволено употребить в данном случае столь неканоническое определение. Знаменитый шолоховский образ — черное солнце, которое в черном небе увидел Григорий после смерти Аксиньи, в минуту величайшей подавленности и растерянности перед жизнью, — воссоздан в спектакле дословно. В затемненном пространстве колосников черный диск в оранжевом кольце контражура и впрямь ослепителен. Казалось бы, если следовать канонам, такого рода трансплантации противопоказаны искусству: ведь по внешним признакам {273} это чисто иллюстративный ход. Но снова убеждаешься, как непродуктивны в искусстве общие положения. Авторы инсценировки вольно обращаются с текстом романа. Но, несмотря на купюры, несмотря на отсечение множества сюжетных линий, остается ощущение полноты постижения духовного богатства романа. Книга прочитана как духовное целое.

Интерпретациям Георгия Товстоногова вообще свойственна особая убедительность, проистекающая, на мой взгляд, из чувства правды, которым в высшей степени одарен этот художник. Я имею в виду не правду сценических образов, точнее, не только ее, да и применительно к этому режиссеру всякая попытка говорить о правде сценической отдельно от правды социальной, об эстетике в отрыве от этики — искусственна. Речь идет о характере таланта, о том чутье на правду, которые Василий Шукшин отождествлял с понятием нравственности. «Нравственность есть правда», — писал он.

На этом фундаменте построена этика и эстетика Г. Товстоногова. Взаимопроникновение, диффузия этической и эстетической концепции создает тот сверхпрочный сплав, который обеспечивает спектаклям этого художника всеобщий интерес и долгую жизнь.

Этический подтекст, всегда прочитывающийся в режиссерской партитуре Г. Товстоногова, он-то и определяет для меня лично присущий его спектаклям характер откровения. Ибо мы, воспитанные великой традицией русского искусства, всегда обращенного к нравственному миру личности, всегда бьющегося над вечными вопросами — как жить? что делать? где правда? — жаждем их, чувствуем их и на них откликаемся душой.

Чем же забирает нас на этот раз «Тихий Дон»? Не однажды перечитанный и, как говорится, знакомый со школьной скамьи? В чем здесь откровение театра?

По-моему, прежде всего в том, что спектакль в целом решен как эпос души человеческой. А что же история? — спросите вы. А история прямо спроецирована на личность. Произведена смена оптики. И уже не личность введена в историю как зависящая от нее функция, а история внедрена в личность, в ее судьбу, в ее поступки и мысли.

В партитуре спектакля учтена вся сложная система кульминаций романа, все его доминантные характеристики — нет, они не развиты в самостоятельные линии, а обозначены каскадом ударных эпизодов, смыслово и ритмически сливающихся в эпический образ истории. История здесь и фон и действующее лицо — персонаж драматический, под стать другим героям. Пусть нравственно-философская проблематика спектакля жестко сфокусирована на одной личности, точнее, — на образе Григория Мелехова, пусть образ этот — нерв всего спектакля, массовые сцены, из которых главным образом и слагается образ Истории, не приложение и не иллюстрация. Расстрел Подтелкова, казнь Петра Мелехова, расправа казачек с Иваном Котляровым — одна из сильнейших в спектакле сцен! — рукопашная, гибель красноармейцев-оркестрантов — все эти эпизоды прежде всего самоценны. Каждый из них как бы микроэпос гражданской войны. Шолоховское письмо под рукой постановщика достигает густоты эпоса. Но названные сцены — это и исторический контекст, еще и характеристика {274} эпохи. И самое главное — контекст душевных метаний главного героя, мятежной души, страстно жаждущей найти свою правду, идущей в этих поисках напролом и на ощупь.

Чья правда? Где же правда? У каждого своя. А моя — где? Вопросы, вопросы… Рефреном идут они по всему спектаклю. Со страстью, с болью, с тоской вопрошает Григорий Мелехов, по мере того как новые утраты ложатся на плечи, и проливается кровь людская, и безумеет он от пролитой крови, а правда все не дается, все ускользает из рук…

А. Твардовский писал: «Герою “Тихого Дона” Григорию Мелехову его “заурядная” казачья натура, чуждая всяких претензий на титаничность характера, не помешала стать в ряд мировых литературных образов». Привожу эти слова, дабы авторитетом Твардовского подчеркнуть принципиальную удачу Олега Борисова в роли Григория. По мастерству, по глубине нравственного освоения материала это одна из крупнейших актерских работ прошлого сезона.

Отсутствие «претензий на титаничность характера», прежде всего режиссерских претензий, сказалось уже в самом выборе этого актера на эту роль. В таком выборе усматривается полемика с представлениями о шолоховском герое как о сильной личности, о воплощении казачьей мощи и казацкой анархиствующей вольницы. Да нет же, если что и выделяет Григория из казачьей среды, так это им самим неосознанная глубина душевной жизни и цельность натуры, отчего разлад с миром и с самим собой оборачивается для него трагедией.

В первых сценах О. Борисов может и разочаровать зрителя, привычно ожидающего в роли донского казака красавца богатырского сложения, косая сажень в плечах. Этот же Мелехов и роста невысокого и сложения деликатного. Но резкий, нервный, «заводной», что называется. И стать у него не мужская, а мальчишеская, озорная. Но по мере того как спектакль, поначалу инертный, будет постепенно поворачиваться «зрачками в душу» своего героя, фигура Мелехова становится все значительнее, все крупнее. И то с восторгом сострадания, то с горечью неприятия мы будем следить за метаниями Григория и думать, думать о том, что, прежде чем человек созревает до необходимости выбора, он такие синяки *набьет*, такие удары понесет… Воистину, как писал поэт, «душа не выстрадает счастья, но может выстрадать себя».

В «Тихом Доне» душа выстрадает, обретает себя в прямом столкновении с историей, с ее не знающими снисхождения императивами. Эта тема — человек и история — звучит в спектакле в разных регистрах — от эпического до семейно-бытового.

Не случайно, разумеется, Шолохов подружил Григория Мелехова с Михаилом Кошевым, не случайно развел одностаничников по разные стороны баррикад, чтобы потом, уже после окончательной победы Советов на Донщине, снова непримиримо столкнуть их, ставших родственниками, уже под одной крышей. Не случайно режиссер акцентирует в спектакле ту линию романа, где логика классовых столкновений, поистине железная логика, обнаруживает свой неумолимый ход и не в яростном запале боя — в бою выбор уже сделан, а в будничном течении станичного быта.

Вот приходит Михаил Кошевой (Ю. Демич) в дом Мелеховых свататься {275} к Дуняше. Ильинична (М. Призван-Соколова) и разговаривать с ним не хочет, бесстыжим называет, клянет его на чем свет стоит. Для матери Мелеховых Михаил воплощение той силы, что стала причиной всех ее несчастий. Но в этот же дом зайдут переночевать два красноармейца, и окажется, что семью одного из них расстреляли белые, и каждого, кто носит офицерские погоны, этот красноармеец ненавидит той же безоглядной, нерассуждающей ненавистью. Показывая трагедию братоубийственной войны, спектакль философски осмысливает ее неизбежность. Марксистский тезис о непримиримости классовых противоречий Кошевой в разговоре с Ильиничной переводит на житейский язык. Если б я Петра не убил, он бы меня убил — примерно так звучит речь Кошевого. Но когда, отвоевав свое, Григорий возвращается в отчий дом с единственной мыслью тихо пожить возле своих детишек, заняться хозяйством, между ним и Кошевым начинается заключительный тур классовой схватки. Надежды Григория на тихую жизнь в кругу немногих оставшихся в живых его близких оказываются той самой великой иллюзией, которая ломает и ему хребет. И здесь в спектакль о человеке и истории входит тема личной ответственности каждого за деяния, творимые общей, коллективной волей. Нет, личная доля каждого, велика она или мала, не растворяется в общем безличном потоке. Мало захотеть жить праведно — необходимо еще иметь моральное право на это. Не все прощается, и надо платить старые долги сполна.

Мотив расплаты, лишенный, однако, какого бы то ни было мистического налета, звучит в этом спектакле сильнее, чем в романе. Ибо помимо персонажей Шолохова в спектакле есть еще один персонаж — режиссер, чья мощная творческая мысль и воля ощутимы во всех компонентах спектакля.

Спектакль «Тихий Дон» не превратился в общефилософскую драму, в притчу о человеке, который во время схватки хотел остаться «посередке», хотя и такое прочтение сегодня уже возможно. Мы вступили в тот этап, когда Октябрьская революция и гражданская война отодвинулись в прошлое настолько, чтобы стать историей. Парадоксальный момент: еще живы участники и свидетели того времени, но само время уже отступило, уже стало историей. Пусть еще недалекой — совсем близкой. Но ведь и ближний космос — это все-таки космос, и земное притяжение в нем теряет силу физического закона. Сегодня уже и о Великой Отечественной слагают легенды, художественный вымысел потихоньку теснит хронику времени — во всяком случае, хроника и легенда сосуществуют, дополняя друг друга. Ну, а та далекая гражданская неизбежно мифологизируется в сознании новых поколений. Тем заметнее каждая работа, где гражданская война выведена из мифологизированного, уже ставшего привычным, восприятия, где все рассказанное есть правда о времени и о человеке во времени.

Философская нагрузка спектакля так интенсивна, что в нем нет амортизаторов, и та единственная жанровая сцена, где хромоногий Пантелей (Н. Трофимов) с проклятиями гоняется за подшутившими над ним сыновьями, воспринимается странно, словно случайная цитата из другого спектакля. А в этом даже любовь Григория и Аксиньи — этот беспроигрышный козырь — решительно уведена на второй план. Я бы сказала, что «Тихий Дон» на сцене БДТ жестко идеологичен, и это может отпугнуть ту часть зрителей, {276} которая и в зрительном зале ищет душевный комфорт. Нет, это зрелище неудобное. Здесь и кровь льется, и стон великий стоит, и содрогается земля: «Весь мир насилья мы разрушим / До основанья, а затем — мы наш, / Мы новый мир построим…». Здесь и ситуация, и человеческие отношения, и характеристики — все жестко определено. Война не считается с намерениями — война имеет дело с поступками, а за поступки надо отвечать. Усиливая мотив долга и ответственности человека перед историей, в поэтику спектакля вплетается отзвук античной трагедии. Его угадываешь и в общем облике спектакля, построенного как сочинение для солиста и хора. Он, этот мотив, ощутим в архитектонике мизансцен, и самая яркая из них — та, где погруженного в воспоминания Григория окружают призраки близких ему людей, унесенных войной.

Финал спектакля опять-таки сделан буквально по роману. Больше того, заключительные слова романа — и спектакля — прочитаны самим автором, М. А. Шолоховым. Его разительно неактерский, «без выражения», голос, выпадающий из общего стиля спектакля (разумеется, и это расчет), останавливает спектакль на всем скаку. И эта резкость обрыва также делает свое, дело, мешая жалеть Григория, умиляться его встрече с Мишаткой. «Это было все, что осталось у него под этим огромным, ослепительно сияющим на солнце миром», — констатирует голос Шолохова. И вместо того чтобы расслабиться, пролить слезу, снова и снова оглушает мысль о цене, которой оплачена революция. Мысль о неписаном духовном завещании безвестных участников былых сражений. Ведь мы их наследники.

*«Театр», 1977, № 11*

Гастрольная панорама 1977 года вдохновила сразу несколько попыток теоретического осмысления творчества Товстоногова, попыток определить его эстетику и стиль. Охотнее всего Товстоногова приписывали к наследникам В. И. Немировича-Данченко, имея в виду общее для них качество: оба не открывали новых путей, но разрабатывали дороги, намеченные новаторами. Товстоногов не получил бы патента, если бы таковые выдавались, за режиссуру, как мог бы его получить Станиславский за метод физических действий или Любимов за концертные жанры драматического театра. Заслуга новаторов, как будто бы необходимая для успеха в искусстве, обошла Товстоногова, раз его называют собирателем русской театральной культуры (Б. Зингерман, «Театр», 1987, № 1) и видят его назначение в том, чтобы решать «новые задачи в общем, едином ходе развития театра» (П. Марков, «О театре»). В лучшем случае Товстоногов — счастливое соединение в одном лице творческого и организаторского талантов, то есть Станиславского и Немировича-Данченко (А. Смелянский, «ТЖ», 1988, № 3). Автор книги о Товстоногове, вышедшей как раз в 1977 году, писал в статье по впечатлениям от гастролей, что стиль БДТ — это «динамичный академизм, уравновешивающий многие, порой весьма причудливые линии развития нашего театра» (Ю. Рыбаков, «СК», 1977, 1 июля). Большой перерыв после предшествующих гастролей, целых пять лет, и замечательное собрание спектаклей, представляющих фактически {277} целое десятилетие, породили программные статьи об отдельных сторонах и принципах театра Товстоногова — о литературе как важнейшем источнике (о чем писал С. Цимбал в «СК» 31 мая 1977 г.), о творческой логике режиссера, наконец, о главных целях, дающих театру Товстоногова такой запас жизненности.

## К. Рудницкий Истина страстей

На двух московских сценах ежевечерне двадцать дней кряду шли спектакли ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького, и всякий раз, когда угасал свет в зале и начиналось действие, пространство сцены преображалось неузнаваемо. Оно замыкалось в заставленном громоздкими вещами и вытянутом вдоль рампы интерьере «Энергичных людей», будто угрожая спихнуть в публику монументальные буфеты, внушительные шкафы, холодильники, телевизоры; оно распахивалось широчайшей пустынной панорамой степей и небес «Тихого Дона»; зябко прижималось к земле под хмурыми тучами «Трех мешков сорной пшеницы»; сияло солнечной ясностью «Ханумы»; нервно трепетало тенями в щелях и просветах тонких стен, обступавших жилье, в пьесе «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки»; оно переливалось нежнейшими красками Клода Моне в танцующей ворожбе зонтиков и страусовых перьев огромных дамских шляп в «Дачниках», потом вдруг застывало аскетичной серостью и грубой простотой мешковины в «Истории лошади». Точно так же свободно варьировались от спектакля к спектаклю режиссерские композиции. Динамика диагональных построений сменялась статикой фронтальных мизансцен, обдуманная элегантность, своего рода чеканка пластических форм уступала место намеренной расхристанности, размагниченности поведения, экстатическая взвинченность массовок — их сиротливой понурости, сплоченность — разобщенности.

Структура каждого из спектаклей обладала своей собственной, только на этот случай пригодной выразительностью. И хотя властная рука постановщика чувствовалась везде и сразу же, все-таки целостная позиция театра, связавшая воедино все эти разнообразные творения, обнаружила себя лишь тогда, когда перед нами прошел репертуар, отобранный для гастролей в Москве. Позицию коллектива обусловила и продиктовала личность его лидера, Г. Товстоногова.

Режиссерский дар Товстоногова глубочайше серьезен. Фантазия покорна интеллекту, темперамент обуздан логикой, изобретательность послушна волевому напору, без колебаний отвергающему любые выдумки, даже и соблазнительные, но — посторонние, уводящие от намеченной цели. Такая сосредоточенная энергия связана с пристрастием к решениям крайним, предельным, остроте и нервной напряженности очертаний спектакля. Туда, где он предчувствует правду, Товстоногов устремляется очертя голову, безоглядно, готовый любой ценой оплатить доступ «до оснований, до корней, до сердцевины». Создатель композиций проблемных, вбирающих в себя непримиримое противоборство идей; Товстоногов испытывает характерную неприязнь к режиссерскому кокетству. Ирония часто сквозит в его искусстве, подвергая {278} сомнению людей, их дела и слова, но она никогда не бывает скептически направлена против хода собственной мысли художника. Двусмысленность иронической театральности не для него. Прием как таковой ему просто неинтересен. В средствах выразительности Товстоногов разборчив, даже привередлив. Смелые эксперименты и новшества его младших товарищей по профессии — Ю. Любимова, А. Эфроса, М. Захарова и других — он, конечно, учитывает, берет на заметку, но если уж использует в собственных постановках, то в оригинально интерпретированном, насыщенном другим смыслом, одновременно и упроченном, и переиначенном виде.

Когда столь ответственный и вдумчивый мастер ставит, к примеру, «Хануму» А. Цагарели, старинный и беспечный грузинский водевиль, его, понятно, не может прельстить резвая игра обманов и недоразумений, десятилетиями забавлявшая публику. Над комедийным спектаклем витает записанный на пленку взволнованный и торжественный гортанный голос самого режиссера: с нескрываемым упоением Товстоногов произносит долетевшие из прошлого века любовные строфы Григола Орбелиани.

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

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

Замечу, кстати, что простыми и сильными средствами звукозаписи Товстоногов пользуется очень охотно. Гомон и щебет птиц в «Дачниках», горестные частушки военных лет в «Трех мешках сорной пшеницы», конский топот, ржание и мощный гул мчащегося табуна в «Истории лошади», раздольные старинные казачьи песни над «Тихим Доном», живой голос В. М. Шукшина, читающего ремарки к «Энергичным людям», — все это для Товстоногова повод и способ раздвинуть пределы сцены, связать ее подмостки с беспредельностью самой жизни. К решению проблем, выдвигаемых действительностью и драмой, режиссер приближается настойчиво, медленно, кругами, подступает к ним снова и снова. Его искусство полно предчувствий и предвестий, и в паузах спектаклей постепенно накапливается электричество неизбежной грозы. Товстоногов — организатор бурь. Он сам должен исподволь создать напряжение, которое рано или поздно разрядится раскатами грома, ударами молний, и в их ослепительном свете нам откроется правда.

Монотонно, несколько раз в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову повторяется одна и та же, в сущности, коллизия: бездушному формализму и мертвой чиновнической тыловой хватке Божеумова {279} (которого В. Медведев играет умышленно мягко, намеренно тускло, с угрожающе тихой достоверностью) упрямо возражает горячечная, смелая человечность вчерашних фронтовиков Кистерева (О. Борисов) и Тулупова (Ю. Демич). Вновь и вновь сталкиваются, но никак не могут ни столковаться, ни понять друг друга форма и суть, душа и догма, правило и совесть. Веские, мрачные аргументы даны и той и другой стороне. Атмосфера накаляется до тех пор, пока режиссер не подает Олегу Борисову тайный, невидимый нам знак: пора! В этот миг сразу меняется весь театр. Будто и не было ни тяжелых дождевых туч, нависших над сценой, ни частушек, только что звучавших над нею, ни крестьянских массовок, группировавшихся на планшете. Все куда-то исчезло, пропало. Есть одна лишь реальность: ярость актера, клокочущий темперамент, голос, который срывается на хрип, осатаневшие глаза — вся человеческая жизнь вот сейчас, сию минуту будет истрачена и сожжена разом, выгорит дотла, без остатка. Весь многосложный механизм спектакля сконструирован ради одного момента, ибо это — момент истины.

Композиции Товстоногова — жесткие, тщательно рассчитанные, выверенные по метроному. Тут всякое лыко в строку, самомалейшее движение заранее предуказано. Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает такие вот важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы. Режиссерское владычество не тяготит и не сковывает артиста. Он знает: настанет секунда, когда рука Товстоногова неумолимо, но легко толкнет его вперед, туда, куда и сам он рвется — на самосожжение игры. Неповторимая и неоспоримая истина страстей рождается на театре только так: в счастливой муке актера, которому в этот момент все дозволено — и прибавить, и убавить.

Эта мука и это счастье предуготованы артистам БДТ во всех спектаклях. Не потому ли так сильна и так популярна когорта актеров Товстоногова? Как старых любимцев встречала Москва К. Лаврова, Е. Лебедева, В. Стржельчика, Н. Трофимова, С. Юрского, О. Борисова, П. Панкова, О. Басилашвили, В. Кузнецова, Л. Макарову, Э. Попову, З. Шарко, В. Ковель, Н. Ольхину, М. Призван-Соколову. А из глубины труппы выглядывали новые лица, и в память врезались имена: Л. Малеванная, С. Крючкова, Ю. Демич, Ю. Мироненко, Г. Богачев…

Сила духа, героическое напряжение воли, творческая энергия человека — доминирующий мотив искусства Товстоногова. За этой темой, как ее беспокойная тень, движется тема угрожающей бездуховности, неотвязная и тревожная. Она вносит нервный оттенок даже в фельетонную комедийность «Энергичных людей» В. Шукшина.

Та же, в сущности, проблема бездуховности — только в неизмеримо усложненном полифоническом развитии — решается и в «Дачниках». Но тут эквивалентом горьковской злости стала отчужденно презрительная позиция режиссера. Почти на всех персонажей Товстоногов смотрит ледяным взглядом, и в его холодности есть оттенок скучливого равнодушия.

Медлительная красота спектакля обладает плавной невозмутимостью. Его ход не сотрясают мощные и болезненные удары сострадания, которые с волнующей силой вторгаются в драму американца П. Зиндела «Влияние {280} гамма-лучей…», когда В. Ковель вдруг открывает нам весь бескрайний ужас убогого, нищенского существования несчастной Беатрис.

Одним из интереснейших спектаклей БДТ стала «История лошади». Выдвинутая М. Розовским идея инсценировать «Холстомера» Л. Толстого и пьеса, им предложенная, были не просто смелы, но — смелы вызывающе. На первый взгляд замысел казался экстравагантным и, значит, противопоказанным Товстоногову. Удивлять, бравировать оригинальностью — вовсе не в его вкусе. Однако за внешней эффектностью намерения показать на подмостках судьбу лошади и заставить актеров играть коней, жеребят, кобылиц Товстоногов угадал манящую возможность впасть, «как в ересь, в неслыханную простоту» толстовской трагедийности, войти в мир нравственных проблем, волновавших Толстого. Более чем естественно к постановщику Товстоногову и драматургу и режиссеру Розовскому и на этот раз присоединился художник Э. Кочергин, чья сценография целесообразна, но поэтична. Свои затаенные возможности она открывает не сразу, а — постепенно, малыми дозами.

В «Истории лошади» грубая холстина декораций Кочергина позволяет постановщику и артистам непринужденно маневрировать между прошлым и настоящим, лошадиным и людским. Конечно, Е. Лебедев играет — и виртуозно — пегую лошадь, мерина Холстомера, с поразительной точностью воспроизводя все повадки животного, его резвую молодость, его скорбную, забитую старость. Конечно, М. Волков играет — и восхитительно — жеребца Милого. Залюбуешься: какая стать, как гарцует, как смачно грызет кусок сахара! Конечно, В. Ковель играет — абсолютно достоверно — кобылицу Вязопуриху, ее прежнее молодое приволье, ее нынешнюю унылую дряхлость. Ни одно важное событие лошадиных биографий не упущено из виду. Но глубокая, скорбная мысль, дарованная Холстомеру гением Толстого, очень скоро вырывается из-под обличья загнанного мерина. Тогда-то и становится ясно, что играет Лебедев: историю лошади, но и судьбу человека, который на пороге уже смерти, перед провалом небытия силится понять, зачем была дана ему жизнь, какой в ней предполагался — и мог осуществиться — высокий смысл, какая жестокая сила сломала, изуродовала, исказила эти прекрасные предначертания? История лошади читается как трагедия мятущейся и возмущенной человечности.

В движениях между этими двумя планами — лошадиным и людским — Товстоногову неожиданно очень пригодился сценический язык Брехта. По-брехтовски совершенно откровенна свобода, с которой актеры то сливаются с персонажами, то, будто от них отстраняясь, комментируют, горько и трезво, их помыслы и поступки. Короткая счастливая пора жизни Холстомера показана ликующей, лихой сценой выезда: слева, барски откинувшись на воображаемом сиденье, развалясь и снисходительно хмурясь, смотрит в одну точку красавец князь Серпуховской — О. Басилашвили, справа, приподнявшись на козлах, широко и горделиво размахивает кнутом бравый кучер Феофан — Ю. Мироненко, а в центре, с гибельным восторгом закусив удила и легко распластывая над мостовой длинные ноги, рвется вперед, конечно же, сам Холстомер — Е. Лебедев. (Мы все это видим, хотя нет на сцене ни Кузнецкого Моста, ни мостовой, ни прохожих, ни экипажа, и трое актеров {281} просто-напросто стоят посреди сцены лицом к публике.) Упоительная картина, одно из незабываемых чудес театра! Но ее предваряют — и странным образом усугубляют ее красоту — горькие толстовские слова о том, что ни князь, ни кучер никого, кроме самих себя, не любили. Столь же суровой, неотразимой правдой звучат — когда мы уже пережили гибель Холстомера — бесстрастные слова Толстого о том, что сталось после смерти с тушей коня и с телом князя. Пронизывая весь спектакль, рвется со сцены в зал страстная мысль о спасительной силе добра и любви ко всему живому, о губительной мерзости закона собственности, прикрепляющего к людям, к лошадям, домам и землям оскорбительное словечко-ярлык «мой, моя, мое».

«Неслыханная простота», которая пришла к Товстоногову в «Истории лошади», совсем по-иному себя выказала, когда режиссер выстраивал многоголосую, распахнутую и бурную сценическую партитуру «Тихого Дона». Центробежная, размашистая по общему пространственному ее принципу, композиция обладает упругой центростремительной силой. Вся она вращается вокруг О. Борисова в роли Григория Мелехова, поддерживая режиссерский замысел «крестьянского Гамлета». Отсюда и очевидные достоинства спектакля (о которых уже писала «ЛГ» в № 25), отсюда актерские удачи самого Борисова, К. Лаврова, В. Стржельчика, Ю. Демича, отсюда же и ощутимое сопротивление материала.

Искусство Товстоногова, естественно, меняется от спектакля к спектаклю, иначе и быть не может. Но всякий раз интеллектуальная энергия художника одушевляема одной надеждой: прорваться к истине людских страстей. Он знает: мы с вами ходим в театр только ради того, чтобы с этой истиной встретиться, соприкоснуться.

*«Литературная газета», 1977, 6 июля*

# **{****282}** Четвертое возвращение

Годы Товстоногова, распадающиеся на циклы, круги, начинаются неспешно, а завершаются сильнейшим энергетическим подъемом. Начинаются «Шестым этажом», а заканчиваются «Мещанами». Открываются «Правдой», а закрываются «Тихим Доном».

В последний круг Товстоногов входит с воспоминаниями. В спектаклях ему было свойственно вспоминать о спектаклях. О тбилисских, о московских. О тех, что смешались в копилке театральных впечатлений и долго держали, хранили свой неповторимый аромат. Таким театральным воспоминанием стал «Пиквикский клуб», показанный впервые 14 апреля 1978 года. Инсценировку на этот раз не писали, потому что для любимого мхатовского спектакля, «Пиквикского клуба» в постановке В. Станицына (1934), пьеса была написана Н. Венкстерн и она совершенно устроила БДТ. Связь с Художественным театром подкрепилась еще и Джинглем — О. Басилашвили, учеником П. Массальского, выдающегося Джингля той постановки. В остальном режиссер полагается на себя. Не товстоноговской мягкости атмосфера юмористических приключений «Пиквикского клуба» — скорее, в духе художественников и их комедийного стиля. А поскольку Товстоногов приучил к комедии сначала «грозной», а потом смешной, то послышались сожаления, что спектакль малосатиричен. «Детская наивность и высокие мотивы поведения» (Н. Лордкипанидзе, «Неделя», 1978, 1 окт.), сентиментальность, скреплявшая ворох лирических и комических чувствований, неожиданны для театра, имевшего в разных жанрах твердо звучащий голос. На этот раз все увлеклись игрой в шаржи. Товстоногов обещает в очередной раз «Капитальный ремонт» Л. Соболева, ведь приближается юбилей театра со всеми вытекающими последствиями. А «Пиквикский клуб» — подношение традиции и одновременно отдых и забава для труппы, «рядовой», по определению И. Соловьевой, спектакль большого режиссера, понемногу оттесняет эпические замыслы, переживает публицистические однодневки, юбилейные чествования и продолжает стоять на афише БДТ. Вскоре спектакль сняли на пленку, и киновариант сохранил детски простодушную слаженность игры и яркость каждого персонажа, которые словно соревнуются в искусстве чистой комедии.

## И. Соловьева Поездка в Дингли Делл в прекрасном обществе

Попробуем для начала рассказать один эпизод из спектакля — тот, когда герой вызывает подозрения сердитого извозчика. Читатель помнит, что дело тут идет к большой драке.

Кобыла, невероятные сведения о которой заносят в свои дорожные дневники {283} пиквикисты, отрицающе машет хвостом и конфузится в глубине сцены. Ее застенчивый хвост и контур старинного кеба забавны, все к месту, все в стиле единой декорации, являющей нам Англию старинную, добропорядочную, чуточку лубочную. Однако юмор сцены этим только подкрашен, заключается же в другом.

Забавна и несусветна та чушь, которую пьяный мелет про свою кобылу, — но несусветней та чушь, которую этот пьяный сумрачно имеет в подтексте. Врущий возница глядит в глаза слушателям агрессивно («что, взяли?!», «насквозь я вас вижу все равно!», «знаю я, чего вы выведываете! накося выкуси» — примерно так). Хмельная подозрительная мысль его, тяжело топчась, потом неукротимо, прыжок за прыжком, перемахивает через логические преграды, несется, нагнув рога: «Шпионы! Без шпионов!».

Толпа вокруг разбушевавшегося пьяного извозчика одушевлена, как если бы созвал крик: «Отечество в опасности!».

Еще и поэтому так великолепии Джингль — Олег Басилашвили, явясь избавителем героя и властно вмешавшись в свалку. Он не тарахтит тут наподобие болтуна, выпаливающего слишком много слов в минуту, так что половину приходится выбрасывать, иначе не втиснешь; его отрывистость забавна тем, как воинственна и повелительна; можно предположить, что артиста подзадоривал образ молодого наполеоновского маршала, усмиряющего слишком пылкие полки. Краткость боевого клича. Жест и грим с картины, где герой хватает знамя на Аркольском мосту.

Кажется, что свои сапоги, только в силу героического характера не просящие каши, этот Джингль каждое утро натягивает, поторапливаемый знаменитым зовом, каким приказал себя будить опять же какой-то маршал: вставайте, вас ждут великие дела!

Как кратко распорядится он, увидев подбитый глаз у одного из пиквикистов: «Сырой говядины! Средство против синяков!».

Спас — и далее, далее!

Не разделит ли мистер Джингль компанию? Спасенные были бы рады с ним отобедать. Джингль — Басилашвили что-то стремительно прикидывает про себя (мы вольны сообразить ход этой прикидки: завоевание Индии — сделано, открытие Америки — сделано, Аустерлиц — еще только послезавтра… Или иначе, так: освобождение принцессы — сделано, бой с великаном — сделано, остается еще бешеный слон — бешеный слон потерпит). В данную минуту он может сесть за стол с джентльменами.

Юмор роли Басилашвили — в упоенности и четкости этой жизни «в зерне»: все равно, в «зерне» ли маршала, в «зерне» ли Ланцелота, или в «зерне» романтического соблазнителя — лишь бы бурно и эффектно.

Впрочем, увлекшись (как не увлечься!) Джинглем, мы рискуем пропустить то, из-за чего началась свалка и из-за чего сердитый извозчик полез с кулаками на достойных джентльменов, записывавших все про кобылу.

Есть ли в том, как мистер Пиквик заполняет дурацкими россказнями кеб-мена свой блокнот, честолюбие ученого-натуралиста? Если хотите. Предвкушает ли он, как еще выше станет его престиж, уже и без того высоко стоящий после знаменитого исследования о корюшке? Слаб человек! Может быть, и предвкушает! Так не дурак ли он, прости господи? Какой же натуралист {284} всерьез во все эти россказни поверит?! Я бы не желала обсуждать с вами умственные способности мистера Пиквика, но если вы хотите сказать, что, допустим, Дарвин кажется вам более основательным как ученый, я не могу с вами спорить.

Однако ж стоит обратить внимание, как Пиквик слушает пьяного возницу. Не упустить бы секунду, когда Пиквик деликатно оставляет собеседнику возможность уточнить сказанное: быть может, кобыле все же несколько меньше лет — не сорок два?.. быть может, утверждение, будто она ходит в упряжке без отдыха по две‑три недели, правильнее понимать как поэтическую гиперболу? И есть еще секунда, когда мистер Пиквик, кажется, делает в уме небольшую выкладку: животное невероятно, но ведь еще менее вероятно, чтобы честный кебмен почему-либо врал…

Презумпция чужой добропорядочности, презумпция добросовестности мироздания и его к нам благорасположенности. С этого начинается мистер Пиквик, каким его предлагают узнать и полюбить на сцене БДТ.

Что до того, не дурак ли он… И не дураки ли его симпатичные спутники…

Мне кажется, Товстоногов выигрывает, менее всего беспокоясь о том, как бы пиквикисты не проиграли во мнении публики и как бы не снизилась та тема Дон Кихота, которая в спектакле связывается с коротеньким рыцарем. Чем для духовного слуха режиссера была отчетливей внутренняя рифма и образу Сервантеса и образу «рыцаря бедного», — какую он, режиссер Товстоногов, с высшей художественной убедительностью дал тому уже двадцать лет в «Идиоте», — тем крепче он держался за диккенсовскую фактуру, за смехотворность положений романа.

Тазик на голове Дон Кихота при нынешних его театральных и экранных появлениях с самого начала предлагается видеть нимбом. Это, однако же, тазик; слишком многое мы теряем, упуская, что Дон Кихот действительно нелеп, действительно смешон, а не только кажется смешным пошлякам и подлецам.

Ничего не стоит полюбить рыцаря в золотом нимбе. Полюбите, однако, нас черненькими. Полюбите нас действительно смешными. Полюбите нас в тазике.

Пиквик и пиквикисты спектакля Товстоногова — люди с тазиками на головах. Действительно нелепые. Действительно смешные. Простаки и дураки.

Поглядите, как играет М. Волков Уинкля, чудного добродушного английского недоросля-спортсмена, Митрофанушку, свято увлекшегося благородным Стародумом, свято отрекшегося от своего усадебного невежества и жаждущего перенять у извозчиков свойственное им знание географии и естественной истории. Поглядите, как блаженно хохочет он при словесных фокусах Сэма Уэллера и как озадаченно стоит, пробуя собрать сызнова эти хитрые фразы, тотчас разваливающиеся в его неуклюжей памяти. Поглядите, какое борение чувств разрывает его сердце, когда он не в силах отрицать в суде, что, к несчастью, видел истицу Бардл в объятиях ответчика Пиквика.

Вообще-то, комизм острот, комизм положений и недоразумений — это не та область, где Товстоногов царь и бог. Редкостно чувствуя примесь юмора в ситуациях драматических, он не слишком склонен к комедии как к жанру; {285} живость и простодушие его «Ханумы» казались прежде всего воспоминанием о живости и простодушии театра иных лет, жизни иных лет; странны и необходимы были в этом спектакле черные, бездонные фоны увеличенных в размер портала картин Пиросмани; странен и необходим был медленный ритм; странен и необходим был голос, читавший нараспев высокие стихи Орбелиани, — где, в какой общей дали пересекались они с памятью об авлабарской шустрой свахе…

Катавасии, происходящие в Дингли Делле, не получили подобной лирической рамы, как в этом спектакле Товстоногова нет и единой лирической точки схода всех его мотивов. Может быть, это недостаток спектакля; может быть, достоинство. Во всяком случае, примечательно то уважение, которое Товстоногов проявляет к внутренним необходимостям авторского материала, хотя бы и не совпадающего с внутренними необходимостями режиссера.

Может быть, кто-то другой охотней Товстоногова окунулся бы в мир комических приключений, чуть тяжеловесных в своей стремительности, чуть меланхолических. Может быть, кто-то другой охотней Товстоногова обыгрывал бы юмор положений, то, как пузан не первой молодости томен в любви, а хвастливый стрелок примеривается, прикладом или дулом к плечу брать ружье. Но режиссер «Пиквикского клуба» не считает себя вправе миновать все это оттого лишь, что этот юмор — не его юмор.

Заметим, что в спектакле ленинградцев не один, а несколько источников юмора — как может быть несколько источников света; свет спектакля оттого переменчив.

Товстоногов воспользовался старой инсценировкой Диккенса — той, что когда-то сделала для Художественного театра Н. Венкстерн. Он ее изрядно изменял, дополнял деталями, но все же остался при ней как при основе.

Зря мы, нынешние рецензенты, так блюдем «чистоту жанра» — больше, чем то на пользу дела; постеснялась в свой черед, хотя, чем гадать, лучше воспользоваться возможностью и спросить режиссера; разве ценность прекрасных статей о Художественном театре времен Станиславского и Немировича-Данченко не выше оттого, что Н. Е. Эфрос или П. М. Ярцев свои наблюдения и догадки старались уточнить — спрашивали. Когда у этих авторов читаешь: «мысль режиссера заключалась в том-то», «в спектакле добивались того-то», можно верить — мысль заключалась действительно в этом и добивались этого. А публике ценнее знать, что действительно делает художник, нежели то, как его понял критик (как оно ни обидно для людей нашей профессии). Так вот, мне совестно, что поддаюсь общим нынешним правилам и не могу гарантировать верность своих догадок — не успела или постеснялась их проверить; не задала и вопроса, почему Георгий Александрович взял пьесу Венкстерн, сделанную в совсем иных правилах, нежели позднейшие попытки передавать прозу в собственность сцене. Стоит ли за этим простое чувство благодарности («Пиквикский клуб» был премьерой МХАТа как раз в те годы, когда Товстоногов учился в ГИТИСе, спектакль очень любили)? Стоит ли за этим особое свойство Товстоногова, который, видимо, брезгует нарочитым изобретением изобретенных велосипедов? {286} (Вправду, не так уж разумно заново делать, если что-то однажды и хорошо сделано.)

В Художественном театре пьесу Н. Венкстерн читали весной 1932 года (читал, к слову сказать, Михаил Афанасьевич Булгаков — он должен был и режиссировать ее). На обсуждении радовались, что это новый Диккенс, острый; дорожили, по-видимому, отталкиванием от того, что было передано в «Сверчке на печи». Ставя «Пиквикский клуб» сегодня, Товстоногов делает это не для того, чтобы забыть, заслонить, оттолкнуться от давнего спектакля МХАТ; например, он даст просквозить здесь и памяти о нем и памяти о вовсе давнем «Сверчке». Во всяком случае, когда пойдет вальс конца в Дингли Делле, когда будут тихо гореть рождественские свечи, когда не найдется сил хорохориться у Джингля и ему захочется тоже сюда, — идиллию «Сверчка», его мечту об идиллии, завещание идиллии так естественно вспомнить.

К идиллии Дингли Делла, к этой семейной идиллии, которой происходящие тут время от времени маленькие взрывы придают еще большую уютность, словно треск дров в камине, — к идиллии Дингли Делла Товстоногов присоединил едва ли не с десяток идиллий в других вариантах.

Тут есть идиллия ученого общества, при чинном кворуме решающего послать Пиквика на поиски дальнейших подтверждений мирового благоденствия.

Тут есть идиллия учителя и учеников, ибо Пиквику сопутствуют именно ученики в торжественном смысле слова, от которых немудрено бы дождаться то ли чего-то на манер платоновского свидетельства о Сократе, то ли почтительных благовествований: евангелие от Тапмена, евангелие от Снодграсса, евангелие от Уингля. Самым любопытным, вероятно, было бы евангелие от Уэллера. В. Стржельчик, которого не так легко представить себе в этой роли, играет — и отлично играет — человека в годах, уже до того мятого и тертого, что затруднительно было бы чем-либо пронять или удивить его. В общем, он и не удивляется своему хозяину, а если чему-то все же чуть-чуть удивляется, то собственной неизбывной тяге к этому «ангелу в гетрах». Когда Сэм — Стржельчик втаскивает свой узел в тюремную камеру к Пиквику, ей‑ей, радуешься и за Пиквика и за «разбойника благоразумного», притащившего свой крест поближе — распинаться, так уж рядом, веселей будет.

Можно было бы определить действие Пиквика в спектакле — «защищаю идиллию», если бы остальные персонажи не опережали его в этом рвении. Юмор спектакля еще и в том, что с наибольшей энергией встают за идиллию герои отрицательные.

Впрочем, кто же тут отрицательный герой? Во всяком случае, не миссис Бардл хотя именно по ее вине местожительством мистера Пиквика на неопределенный срок становится тюрьма Флит. Нет, я ни в коем случае не признаю отрицательным героем эту несчастную вдовицу, ибо артистка В. Ковель не оставляет тени сомнения относительно искренности чувств миссис Бардл и относительно того, какой истинной идиллией рисовалась миссис Бардл ее жизнь в качестве миссис Пиквик. Просто ужасно, что мистер Пиквик был настолько неосторожен и дал повод превратно, истолковать его вопрос насчет того, будут ли расходы на двоих много большими, чем расходы одинокого джентльмена.

{287} Презанятные живые ассоциации найдутся у всякого, когда миссис Бардл, шумно пухнувшая от слез, стихает и с вполне разумным тихим испугом смотрит на приятельницу, несокрушимо знающую, как надо действовать с этими мужчинами; такую только с цепи спусти — уж она тебе поможет. Но пугайся не пугайся, а откуда ни возьмись и господа Додсон и Фогг уже тут как тут собственной персоной.

Эти Додсон и Фогг — чистая уже карикатура, но при том их отношения между собою опять же самые идиллические и высокие. Кастор и Поллукс. Брокгауз и Ефрон. Товстоногову явно полюбилась найденная им идиллия двоих, душа в душу жульничающих и безобразничающих.

Постный жулик Иов Троттер у него самым искренним образом нежен, за глаза отзываясь о Джингле. Именно идиллия, которая будет нескончаема, когда они купят на двоих аптеку, загодя тешит запьянцовских медиков Боба и Бена, положивших лапу на приданое милой Арабеллы.

И свирепый конопатый малютка Бардл (Е. Алексеева) тут кусается, стреляет в правых и виноватых жеваной бумагой и нагло пялит чистые глазки тоже в качестве защитника идиллии (мать и дитя, рыцарь вдовой мамочки).

По сравнению с ними со всеми Пиквик — Н. Трофимов как воитель пасует. Тем более что он и не видит причин воительствовать: мы уже поминали о безусловной для него презумпции добросовестной вселенной, ее миролюбивого расположения к нам ко всем.

Прелестно сидит Пиквик — Трофимов в ученом собрании пиквикистов, слушая сообщение о собственных своих заслугах: вид скромного самодовольства; чтобы не сказать, что ноги сидящего в кресле джентльмена слишком коротки и не достают до полу, скажем, что кресло слишком высоковато.

Ничего общего с Дон Кихотом нет сейчас в его душевном состоянии. Если славный идальго спешит, гонимый ощущением, что его Ламанча сию минуту кишит драконами и воздух ее дрожит от воплей жертв, — славный основатель Пиквикского клуба не видит оснований торопить свой отъезд. Он предполагает свое отечество местностью здоровой, благоустроенной, очищенной от драконов.

Пиквик в спектакле Товстоногова начинает с этой ноты скромного самодовольства; скромность присуща лично ему, самодовольство — его веку, XIX веку, уверенному в себе, в своих добрых правилах и в сохранности этих правил.

Пиквик едет не на подвиги, а на ученую инспекцию прекрасного мира. Инспекция обнаруживает, что прекрасный мир подчас не вполне прекрасен. Маленький добрый ревизор сначала сконфуженно, потом как нельзя более серьезно, наконец, с наслаждением и с азартом пускается воевать со злыми великанами и драконами.

Как не разглядеть их, когда они прямо кишат вокруг, — Дон Кихот в этом отношении был прав.

Смешно, трагикомично, когда безумный рыцарь несется с копьем на ветряную мельницу, полагая, что это злой великан. Но столь же смешно, трагикомично, когда здравомыслящий добрый человек везет хлеб на помол к злому великану, полагая, что это мельница.

Пожалуй, лучшая сцена у Трофимова — сцена в суде.

{288} Логика тут, кажется, примерно такая. Пиквик считает, что перед ним мельница и мельник, то бишь перед ним суд и судья; на самом деле все это великаны и драконы, свирепая сказочная бестолочь. Вот с этим-то ему и предстоит освоиться. Пиквик — Трофимов с этим осваивается, трогая серьезностью и естественностью поведения, не теряя чувства собственного достоинства, не теряя себя: нет на свете дракона, ради которого позволительно изменить привычке корректности, привычке самоуважения, привычке доброты.

Раскопал ли артист в себе те запасы души, которые потребны для того, чтоб в полную силу сыграть Пиквика по такому замыслу спектакля? Я не знаю, нужно ли задавать подобный вопрос. Тем более что Товстоногов, кажется, остерегался нервировать исполнителей, дергать их излишними напоминаниями о том, как нынешняя их работа откликается великим темам вообще и темам высших созданий их собственного театра. Вряд ли он взывал: дайте Пиквику высшее духовное обеспечение собою, как дал такое обеспечение князю Мышкину Смоктуновский…

В этой работе дорого то, что в ней нет надсады, нервной заботы об этапности. Нет нужды и нам преувеличивать ее художественные размеры, нет нужды насильственно сдвигать ее, назначая ей место узловое в движении БДТ. Если хотите, это рядовой спектакль.

Рядовой спектакль одного из самых больших современных режиссеров. Естественно связанный с тем, что он делал и будет еще делать. Созданный в сильном и живом поле его магического, как говаривали в старину, дарования.

*«Театр», 1978, № 12*

Да, на время режиссер дал забыть о том, «как нынешняя их работа откликается великим темам вообще и темам высших созданий их собственного театра», как сказано в рецензии о «Пиквикском клубе», но не надолго. В следующем апреле, 28 числа, грохотом скорого поезда, перестуком колес на протяжении всего действия, повышенной громкостью голосов, всем — и актерам, и зрителям — напомнили, где и когда они живут. «Мы, нижеподписавшиеся…» — следующий театральный протокол А. Гельмана настолько современен, что театр вместе с драматургом запутываются в противоречиях: они утверждают то, что отрицали вчера. «Что случилось с автором?» — спрашивает критик (Ю. Краснов, «ВЛ», 1979, 12 июня). Мол, в «Протоколе одного заседания» все единодушны в том, что надо работать без брака, по строгому плану, а в новой пьесе опять все единодушны, уже в том, что можно сдать объект с недоделками и поставить подписи под актом о приемке такого объекта, а то и под чистым листом бумаги. С высоты «перестроечного» опыта мы понимаем драматурга: сначала ему казалось, что спасение (а уже тогда начинались толки о близкой погибели, несмотря на «возрастающую роль» и «гигантские успехи»: то и другое — обсуждение Продовольственной программы и рапорты о победах звучали одновременно!) в дисциплине, в порядке, которые вроде бы не везде и не всеми, но соблюдались. Поэтому «Протокол» и кончался {289} оптимизмом вдохновленных на честную жизнь партийцев. А затем пришло время различать истинные размеры коррупции, драматург набрался смелости для второй атаки на систему и песню завел менее бодрую: черт с ней, с дисциплиной и печью, лишь бы последних порядочных людей спасти. Вот отсюда анархизм второй пьесы А. Гельмана, которую снова, по праву первооткрывателя этой производственно-апокалиптической темы, поставил БДТ. Ирония истории состояла в том, что в этой, в некоторых отношениях пророческой, пьесе вылезал давно похороненный конфликт плохих и хороших начальников. Они оставались за сценой, а на сцене сражались их «денщики». И горячность доблестного Ленечки Шиндина воспроизводила «новую генерацию» (из откликов на спектакль) Олегов Савиных, тех самых «мальчиков» из розовских пьес, оставшихся на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов.

В «Протоколе» Товстоногов пытался осознать этический масштаб проблемы, как он выражался. Через четыре года из «группового портрета современников» «Протокола», достойных изображения и уважения, остается один фанатичный инженеришка — без авторитета, поддержки, непонятый близкими. Всех изумило, что нового социального героя зовут просто Ленечка. Имя возникает по тому же принципу, что и Лорензаччо у Мюссе — уменьшительно-презрительная кличка. Производственных героев в советских пьесах величали по фамилиям — от Гая до Чешкова. У Ленечки Шиндина, стойкого и преданного идее, как Жанна д’Арк (сравнение из рецензии Ю. Краснова), и жизненная роль и имя унизительны.

Ленечку играл Ю. Демич, обладавший темпераментом и Олега Савина и Жанны д’Арк вместе взятых, плюс еще нетерпение и нетерпимость одержимого, всегда готового к мрачному исходу и отчаянным поступкам. Демич как актер взрастал среди многозначного мира товстоноговских спектаклей, пожалуй, единственный (кроме А. Толубеева и Г. Богачева) из молодого поколения, кто сравнялся с первым поколением БДТ новой эпохи. И в нем единственном пылал какой-то допотопный для наших времен огонь борца за «что-то» (за идеалы, за справедливость, за революцию), который и не снился самому социальному из всех актеров Товстоногова К. Лаврову, а ведь они в этом отношении «родственники», недаром они соединились в образе Евгения Тулупова. Бурный и прямолинейный характер, который Демич представлял в «Прошлом летом в Чулимске» — Пашка, в «Тихом Доне» — Михаил Кошевой (и получил Государственную премию вместе с Товстоноговым и Борисовым), затем Ленечка Шиндин, Моцарт и Васька Пепел, этот характер только закалялся в страстях, которые теоретически умерли, но у Демича истинно жили. Сам того не зная, Демич сражался с товстоноговским театром всегда, с его великолепно-невежественными революционерами вроде Нагульнова — Луспекаева; с Гамлетами на полях гражданской войны вроде Мелехова — Борисова. Чтобы не проиграть, Демич должен был тренировать свою красноречивость, свой фанатизм, должен был делать своих персонажей горячее, глубже. И ролью Ленечки, и {290} другими ролями он не только сражался, но и помогал режиссеру: с ним любая ситуация приобретала убедительность, даже такая, которую придумал А. Гельман и показал Товстоногов. Ленечка изо всех сил запутывал и так непростую историю Гржелюка и Егорова, двух начальников трестов, двух врагов мирного советского времени. Ленечка — Демич шумел как последний оплот добра и прогресса, он был переполнен кипучим энтузиазмом в контрасте со своим антиподом, пустотелой инстанцией в лице одного из членов комиссии по приемке неготового объекта, которого играл О. Борисов.

Вокруг спектакля распространялись волны искреннего и вместе с тем искусственного возбуждения, подобного тому, которое являл Ленечка. Кроме актуального «Мы, нижеподписавшиеся…» 1979 год был отмечен вторым орденом Октябрьской революции, который к знамени театра (у каждого театра было свое знамя!) прикалывал «сам» Григорий Васильевич Романов, четыре года назад объяснявший Товстоногову, что в «Истории лошади» он проповедует реакционное толстовство, в «Энергичных людях» клевещет на нашу жизнь, в «Трех мешках сорной пшеницы» искажает нашу историю и в «Протоколе одного заседания» показывает фальшивых рабочих (вот в этом первый секретарь был прав). На людях между «флагманом советской режиссуры» (из газет) и первым лицом Ленинграда, членом политбюро царило полное согласие.

Следующий, 1980 год с двумя большими премьерами на большой сцене — «Перечитывая заново» и «Волки и овцы», и одной на малой — «Игра в карты» — только еще один год БДТ и Товстоногова, с рядовыми постановками и неэнергичными экспериментами вступившего в пору заката художника (о чем еще не пишут, но уже вовсю говорят), как будто надорвавшегося на «Тихом Доне».

В действиях Товстоногова появляется инерция, о чем свидетельствует спектакль в жанре изобретенного в БДТ театрального коллажа «Перечитывая заново» (премьера 12 апреля). Как бы не скрывая уныния по поводу того, что снова надо, на этот раз к стодесятилетию со дня рождения Ленина, перебирать нехитрый список историко-революционной драматургии в поисках названия, которое может вдохновить, — «Кремлевские куранты», «Гибель эскадры», «Человек с ружьем», «Третья патетическая», — Товстоногов и верная Д. Шварц берут из всех них самые знаменитые сцены и соединяют в одну композицию, имеющую, впрочем, черты оригинальности. Перечисленные пьесы, несмотря на громкое прошлое, не являются шедеврами, во-первых, и, во-вторых, образ Ленина по робости первых его создателей, занимает там мало места — эпизод, одна-две сцены. БДТ производит выжимку наиболее полезного, интересного и эффектного из наследия Ленинианы тридцатых годов, добавляя к ней новейшие опусы на ту же тему. Театр имеет актера, который в роли Ленина, соблюдая весь необходимый этикет, интеллигентен, умен и, главное, опытен. По всем прежним источникам, по пьесам вкупе с традицией исполнения Товстоногов и Лавров проходятся со вниманием, углубляясь в одну тему — Ленин. {291} Композицию встретили одобрительно, оценив как нечто свежее и цельное, найденное в давно известном материале. Э. Кочергин поставил на сцену орган, превращающийся то в жерла корабельных орудий, то в слепящие прожектора… Украшен спектакль музыкой Бетховена, увертюрой к «Кориолану», которая, признается критик, «звучит так, как будто была специально написана для спектакля» (Б. Поюровский, «СК», 1980, 20 мая).

Вскоре К. Лаврова наградили Ленинской премией, так что «Перечитывая заново» сыграл свою роль в собрании вариантов Ленина, которых у Лаврова вместе с кино было порядком. В заголовке статьи Б. Поюровского стоит «Успех, рожденный единомыслием». Он, конечно, условный, а не настоящий, зрительский и профессиональный — успех в отчетных делах. Театр выглядел со своим концертом солидно, потому что интеллигентность как решающее качество вождя и вся «архитектоника ленинского образа», которая «строится на контрапункте драматизма и общего поэтического света» (Э. Яснец, «СК», 1981, 19 февр.), ничуть не роняют достоинства театра, где в другие вечера идут «Тихий Дон» и «История лошади». Если вглядеться, то даже видны следы современного «переосмысления». Так, вопрос из «Кремлевских курантов»: «Саботировать или работать?» — Ленин произносит без прежней «погодинской прямоты и решительности» (Н. Зайцев, «ЛГ», 1980, 23 апр.). «Такой спектакль (в том числе и такой Ленин — есть в нем “что-то от мастерового”) мог появиться только сейчас» (Г. Бирюков, «ТЖ», 1980, № 15). А печально сказанное вождем, всматривающимся в зал, «Если бы знать, если бы знать…» (из пьесы М. Шатрова «Синие кони на красной траве») уже роднит этого человека с чеховскими героями. «Доминирует сдержанность и простота», — справедливо отмечают в газетах (К. Куликова, «ЛП», 1980, 22 мая).

За месяц до того, в марте, 11 числа, появились у Товстоногова «Волки и овцы». Говоря без обиняков, спектакль грузный и неуклюжий. Сквозь вежливость послепремьерных откликов это звучало явно.

## Б. Бурсов Праздник комедии

Меня давно удивляло отсутствие имени А. Н. Островского в афише Большого драматического театра, а ныне, появившись в ней, оно побуждает к новым размышлениям о режиссерском таланте Г. Товстоногова, об уровне и характере мастерства возглавляемой им труппы.

«Волки и овцы» — одна из самых значительных комедий Островского, в прошлом неизменно украшавшая лучшие наши сцены, и Товстоногову, на мой взгляд, удалось поставить яркий, веселый, исторически достоверный, при этом современно звучащий спектакль. Великолепно художественное оформление Э. Кочергина, выдержанное в стиле провинциальной роскоши той эпохи. Постановщик, как мне думается, сумел по-новому взглянуть на Островского.

Спектакль играется как «театр в театре», с вводом утрированных музыкальных сопровождений, опереточно-балетных дивертисментов, пародийно {292} дублирующих важнейшие сюжетные ходы спектакля, и с фигурой суфлера, который шепотом, отлично слышимым всему залу, напоминает тому или иному герою, как тот должен вести себя в критический для него момент. Той же цели служит галантно-гротесковая фигура дирижера. В результате действующие лица пародируют сами себя. Поэтому «волки» у Товстоногова не страшны, «овцы» же не вызывают к себе ни жалости, ни сострадания.

Несколько отходя от Островского в конкретной характеристике ряда действующих лиц, Товстоногов тем не менее находится в полном согласии с его идейно-эстетическими установками. А ведь бывали случаи, когда режиссеры вступали в прямую полемику с автором. Так, один из виднейших наших театральных критиков, откликаясь на постановку молодым Ю. Завадским «Волков и овец», похвалил режиссера за то, что в спектакле «срывались маски с героев Островского».

Действительно, часто бытует мнение, что, дескать, в целях утешительности Островский прибегает к сознательному приукрашиванию неприглядных действующих лиц своих комедий. Это в корне ошибочно. Тут уместно напомнить одно замечание, сделанное Н. Г. Чернышевским в статье о «Губернских очерках» М. Е. Салтыкова-Щедрина: «Читатели, по всей вероятности, разочарованы в своих предположениях содержанием нашей статьи. Читатели, вероятно, ожидали, что по поводу книги Щедрина мы будем говорить об общественных вопросах». На самом же деле Чернышевский не только не обошел их, но и углубил раскрытие смысла щедринской сатиры. Назначение ее состояло в изображении не черных злодеев, но обыкновенных людей, испорченных общественными отношениями. По мнению Чернышевского, сатирику следует защищать человеческую природу, выводя на сцену и тех, кто роняет ее достоинство. Таков был Гоголь, добавляет он, а мы можем добавить к этому, что Островский в этом отношении — вернейший ученик и последователь Гоголя. Товстоногов переводит социальное обличение его героев в план их нравственного саморазоблачения, подчеркивает признание ими собственной нравственной несостоятельности.

В каждом своем спектакле Товстоногов ищет основную тему, его, так сказать, лейтмотив. В «Волках и овцах» таким лейтмотивом оказался страх всех действующих лиц перед неизбежным крахом. Этот спектакль получился удивительно цельным и гармоничным. В нем разыгрываются несколько поединков на сюжет — столкновение «волка» и «овцы». Они поражают своим сходством и, следовательно, многообразием. У Товстоногова — от превращения «волка» в «овцу» буквально один шаг. Становясь овцой, волк при этом будто не испытывает никакого замешательства. Как только Беркутов уличил Мурзавецкую в подлогах и мошенничестве, она с необычайной легкостью записала себя в число его лучших друзей. Хотя вряд ли беркутов будет водить с ней компанию, но все-таки она может понадобиться. Вообще, этот эпизод наводит на мысль, что тема спектакля — не столько даже лицемерие, сколько почти животная приспособляемость этих людей.

Особое, неожиданно значительное место заняла в спектакле история обольщения Лыняева Глафирой. Еще в недалеком прошлом театр отодвигал ее на задворки. У Товстоногова же она едва ли не на первом плане. В этом спектакле Глафира (Е. Попова) не опасная буржуазная хищница, а в своем {293} роде извечный образ молодой обольстительницы, которая, пользуясь своей привлекательной внешностью, занята погоней за «красивой жизнью». Глафира уже вкусила от ее плодов. Лыняев (О. Басилашвили) для нее оказался самой подходящей добычей. В нем тоже нетрудно увидеть столь же устойчивый тип увальня при достаточных средствах, более всего дорожащего своей вольной жизнью, но решительно неспособного постоять за нее.

«Волки и овцы», рисующие яркую картину быта России семидесятых годов, еще не освободившейся от крепостнических пережитков, своим острием направлены на изобличение распада нравов, столь характерного для той эпохи. Не забудем, что пьесу эту Островский писал в годы окончания Толстым «Анны Карениной» и написания Достоевским «Подростка». Для той эпохи типичными стали люди усталые и надломленные, как раз представляющие верхние слои общества, прежде всего дворянство. Таков Беркутов (В. Стржельчик). Его принято считать этаким законником, он и в самом деле много рассуждает о законности. Но ведь он только изобличил Мурзавецкую (Э. Попова), а не посадил на скамью подсудимых. Да и изобличал он ее в собственных интересах. Он, конечно, «столичная штучка», тем не менее ищет себе надежное пристанище в глухом углу, чтобы иметь возможность роскошно дожить свой век.

«Волки и овцы» Товстоногова ощутимо связаны с его «Мещанами» и «Ревизором», через «своего» Горького и Гоголя он шел к «своему» же Островскому. Если в «Мещанах» преобладает мировоззренческо-идеологический пафос, а в «Ревизоре» — философско-сатирический, то в «Волках и овцах» определяющей является этическая нота.

Г. Товстоногов осуществил свой великолепный замысел, соединив его в одно целое с блистательными творческими усилиями актеров, удивляющих точностью и вместе с тем импровизационной легкостью игры. Все это превращает спектакль в зрелище увлекательное и радостное.

*«Советская культура», 1980, 1 июля*

Бурсов смотрит на спектакль из некоего филологического уединения. Опытные театральные критики выражались резче. «Внешняя подвижность, экспрессия жеста, утрирование тона приходят в противоречие с внутренней холодностью, безэмоциональностью персонажей» (Г. Лапкина, Н. Рабинянц, «ЛП», 1980, 16 апр.). Игра, которой соблазнился режиссер, манила его и раньше. В «Общественном мнении» сюжет из журналистской жизни «репетировали» прямо на сцене «актеры». Театр в театре, но с более причудливыми условиями повторился в «Волках и овцах». Актеры БДТ должны были, по замыслу, играть актеров провинциального театра; в их исполнении идет комедия Островского. Реконструировался в некоторых особенностях театр столетней давности. Это получалось не у всех. У Г. Богачева и О. Басилашвили (Аполлон и Лыняев) двойное содержание роль обогащало, другим — мешало. Балетные дивертисменты между актами прибавляли экзотики, но сбивали с толку. Купавина Крючковой выглядела ярким, живописным мазком на фоне какой-то сдвинутой в тонах, как некачественная альбомная иллюстрация, общей картины. Казалось, что {294} бесстрашный Товстоногов на этот раз опасается Островского — его неторопливой, однозначной театральности, его умения развернуть быт и его органической веры в добрую натуру. «Овец» у Товстоногова не было. Купавина, кустодиевская жеманница, скрыть не могла, что она презлая баба, а остальные — «более мелкие и более крупные жулики» (К. Куликова, «ВЛ», 1980, 25 апр.). Не чувствуя расположения к мягкости Островского, Товстоногов, как щитом, прикрывался от нее игрой в провинциальный театр, а персонажи показывали зубы, неподходящие к дивертисментным пастухам и пастушкам и прочей идиллии старины. Когда-то ему не удалась «Гроза» в Ленкоме, и, если не считать совсем ранних (1943) «Бешеных денег» в Театральном институте Тбилиси, то весь Островский для Товстоногова вместился в одну пьесу — «На всякого мудреца довольно простоты», которую он ставил пять раз: в том же грузинском Театральном институте, в варшавском театре «Вспулчесны», в Национальном театре Финляндии, в Западном Берлине в 1984 году и, наконец, 12 февраля 1985 года в БДТ. «Это одна из моих любимых пьес», — перед премьерой говорил режиссер («ТЛ», 1984, № 40). Тут не было необходимости сдерживать или маскировать сатирические порывы, пьеса тех же свойств, что и «Банкрот», на титуле которых цензор когда-то оставил обессмертившие его слова: «Ни одного порядочного лица, все сплошь мерзавцы». За границей родилось новое название — «Записки подлеца, им самим написанные», но на родине в афише стояло привычное «На всякого мудреца довольно простоты», хотя опыт «сатирического заострения», накопленный по разным странам, дома был ближе и понятнее всего. Польский спектакль «акцентировал связь с Бальзаком и Стендалем» (Анджей Владислав Краль, «Театр», 1966, № 7), а в Ленинграде вскоре после первых представлений, когда не все установилось и устоялось, вдруг начался сумасшедший резонанс с «перестройкой» и «гласностью», грянувшими в апреле 1985 года прямо в царство Крутицких и Мамаевых. М. Захаров, который тоже почуял, как поспевает Островский к общему столу, поставил у себя в московском Ленкоме «Мудреца», нажимая на опознавательные знаки прошлого, вроде гэбистской фуражки у Крутицкого, на бомжистость Глумова и на своеобразные прелести его мамаши, раскормленной и грязной, как повариха на общепитовской кухне. Товстоногов, как всегда, обходится без мальчишества, но его «Мудрец» с сюртуками по всей исторической моде, декольте и кринолинами, гусарскими и чиновничьими мундирами по части озвучивания классики современными голосами не уступает захаровскому карнавальному «Мудрецу».

Товстоногов радовался, что пьеса идеально расходится среди труппы (а спектакль это подтвердил). В особенности повезло с Глумовым, которого играл новый в самом значительном смысле слова актер Товстоногова Валерий Ивченко. На него режиссер сделал последнюю свою ставку, как раньше на Смоктуновского, Юрского, Борисова. Об Ивченко и его дебюте в рок-опере А. Колкера «Смерть Тарелкина» в заглавной роли — позднее. Сейчас — о Глумове, предводителе шайки {295} маразматиков и лжецов. В одной рецензии с интонацией возражения говорилось о том, что «старцы-реакционеры тоже становятся как бы симпатичны» (Е. Соколинский, «Смена», 1985, 9 июня). Не произошла ли здесь ошибка, и удовольствие от игры актеров перенеслось на персонажей, которых эти актеры, эти виртуозы сатирических портретов, изображали? Потому что «Мудрец» очень легко обрел то, в чем судьбой было отказано «Волкам и овцам», — театральность. Е. Лебедев и О. Басилашвили задавали тон импровизации, захватившей ансамбль. Традиция актерского азарта, всегда жившая на русской сцене, без подмоги воцарилась на сцене БДТ. А. Свободин писал, что «Лебедев проходит по черте, отделяющей сцену от арены, а вернее сказать, — по шву, соединяющему оба великих жанра» (А. Свободин, «ЛГ», 1985, 24 июля). Он же, то есть Свободин, называя работу Ивченко виртуозной, сам сочиняет виртуозные пассажи, чрезвычайно меткие и остроумно распределяющие исполнительские оттенки. Например, о Клеопатре Львовне, сначала у Крючковой: «Соединение страсти и отваги в пышном и глубоком декольте». «Если же перемешать и перемолоть все это и употребить на нечто вышитое бисером, тогда это будет Мамаева в исполнении Макаровой» (А. Свободин, «ЛГ», 1985, 24 июля). В его заключении о спектакле — «маленькая, но полная энциклопедия приспособленчества», недостает лишь свидетельства о бурлескном «издании» энциклопедии. Товстоногов, Ивченко и другие, в том числе Э. Попова в невозмутимой Турусиной. О. Волкова в обезьянке Глумовой, Н. Данилова в карикатурной Машеньке, В. Ковель в наглой Манефе, вплоть до молодого Ю. Томошевского, изображавшего в слуге Крутицкого не старость, а ископаемую древность, мастерски, умеючи исхлестывают паноптикум «общества», его срезы и явления. Недаром И. Соловьева вспоминает слова Станиславского: «жонглировать и гулять свободно в области правды»; это сказано как будто о Товстоногове и его Островском.

## И. Соловьева Карьера Егора Дмитрича, которой не могло не быть

«Здесь все хорошо кончается», — пояснял Немирович-Данченко, когда 1910 году ставил «На всякого мудреца довольно простоты».

Когда несколькими годами позже в МХТ начали репетировать «Волки и овцы» на одной беседе он обмолвился: тут история сугубо наша, домашняя, которую решительно нельзя растолковать, допустим, японцу. Тот спросит про жулябию Мурзавецкую: что, ее потом судили? — Нет. — Как? — Так вот, не судили. — Почему она вообще имеет над всеми такую власть? — А бог ее знает. — Что, у нее связи особые или особый ум? — Да нет, ничего нет, ни связей, ни ума особого. Так уж. Привыкли, что кто-то командует и кого-то полагается бояться. Не то чтобы действительно боялись, но полагается.

От Немировича-Данченко пошло: «эпический покой Островского». Невозмутимость, что бы ни происходило.

Последний акт «Мудреца» на сцене Художественного театра в 1910 году {296} разыгрывали на дачной веранде. Летнее солнце, кувшины со свежими сливками и ягоды на столе, благорастворение воздухов. Глумов, которого играл Качалов, в час развязки испытывал почти что облегчение: плести интригу ему было занятно поначалу, потом надоедало и становилось не по душе. Он сдавался не без удовольствия. Все кончалось хорошо.

… Можно сто раз говорить, что на спектакль рецензенту следует приходить вполне свободным и начинать с нуля: оно не всегда удается.

Спектакль Георгия Товстоногова «На всякого мудреца довольно простоты» насмешлив и зол. Может быть, такого язвительного спектакля Товстоногов вообще еще не ставил: ни тогда, когда ставил Салтыкова-Щедрина, ни даже тогда, когда ставил Сухово-Кобылина. Холодная, фантастически вспухающая злоба «Смерти Тарелкина» режиссера и увлекала и мешала ему: он так и не захотел остаться наедине с текстом как таковым, поставил не самого Сухово-Кобылина, а буффонную оперу на его текст, что не одно и то же.

Глядя теперь на «Мудреца», легко ссылаться, что за два года до него Товстоногов задумывал «Тарелкина». Легко вести рассуждение: как новый замысел возникает в поле и пронизывается токами замысла предшествующего, от которого художник не может сразу отойти. Легко думать и о том, что до теперешнего Глумова, как его играет в пьесе Островского В. Ивченко, Товстоногов уже занимался Глумовым в том виде, в каком эту фигуру трансформировал Салтыков-Щедрин. Решая на сцене «Современника» «Современную идиллию» («Балалайкин и Ко»), Товстоногов давал Глумову — В. Гафту рисунок жесткий и развитой. Что значит «годить» — сидеть в ожидании лучших времен, применяясь к временам нелучшим, какая бессмысленная, постыдная энергия накапливается при том — все было явлено вживе и без сострадания.

Можно заметить и иное. Ведь не только на сцене Большого драматического театра «Смерть Тарелкина» и «На всякого мудреца довольно простоты» оказались в соседстве по времени. Они ведь и заканчивались комедиографами практически одновременно, одной и той же осенью 1868 года. Тут весьма вероятен обмен токами в самих пьесах.

Мир, который создает на сцене Товстоногов в «Мудреце», — мир, где все плохо начинается и плохо кончается.

Глумов открывает спектакль в злобном темпе человека, который понял, что «перегодил», засиделся, как дурак, упустил. На этом строится роль: на том, что Егор Дмитрич спохватился в последнюю минуту и наверстывает. Ничего, я еще покажу! Показывает, не боясь утрировки, идя на утрировку, уповая именно на утрировку. Сам себе вывеска, сам себе кричащий рекламный анонс. Продается по случаю. Редкость, и недорого. Спешите купить.

Тот, кто решился в свой час «годить», осознает ошибку. Ошибка заключалась в расчете на ход времени. А время может и нейти никуда. Оно стоит себе и стоит. Годы идут, а время стоит. «Стояли такие вот времена».

Люди, понятно, стареют и некоторые даже из ума выживают, но все на местах, и всё на местах.

Мир комедии Островского на сцене Большого драматического — мир, занятый уверенными в себе, несокрушимыми и ни на что неспособными стариками.

{297} Каждый при своем деле, которого он, впрочем, не делает и делать не умеет.

Допустим, вот Голутвин. У него своя роль в обществе; он пасквилянт и шантажист. Но своей работы он делать не умеет. На кого пасквили сочинять, кого шантажировать и чем — не знает. Ему нужен кто-то, кто за него раскинет мозгами, уточнит и разработает материальчик.

Простодушие, с которым Голутвин приходит и просит, чтобы справили за него его грязную работу, могло бы быть и трогательным: играющий шантажиста Н. Трофимов наделен очарованием органическим. Но Товстоногов не зря дважды за два года дает этому мягчайшему, приятнейшему актеру роли персонажей, в сущности, страшных. Расплюев в «Смерти Тарелкина» и вот теперь Голутвин — такие понятные, такие домашние, что мороз по коже.

Где-то в редакции какой-нибудь «Газеты-копейки» Голутвин незаменим. То есть привычен, а это и значит — незаменим. Каждый тут привычен, а значит — незаменим: Голутвин в «Газете-копейке», Крутицкий в Государственном совете. Со своего места тот и другой уйдут только ногами вперед.

Мир, в котором все должности заняты и наперед распределены, кому следующему в случае чего перейдут. Мир, в котором у всех богачей наследники, у всех невест женихи. Мир, в котором не предвидится перетряски. Крутицкий что-то гневно журчит про тех, кто все переворачивает вверх дном, и для доказательности вместе с Мамаевым ставит в гостиной довольно большой стол на попа — судите, хорошо ли. Но гневен Крутицкий по старой памяти и некстати: столы тут стоят как положено, ножки — смирно вниз, и за ними сидят, кому сидеть положено.

Глумов без места.

Глумова (а до того — Кандида Тарелкина) играет В. Ивченко. Он в труппе Большого драматического сравнительно недавно.

Товстоногов из тех режиссеров, для которых многое решает присутствие или отсутствие в его труппе определенного типа таланта. Он не возьмется ставить, если у него нет актера на роль, как он эту роль задумывает. Для того чтобы появился спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», Товстоногову был нужен Ивченко — его вкус к парадоксальным задачам, его острая техника, бесстрашность недвусмысленного рисунка и бьющих сценических преувеличений.

Режиссер с первой минуты задает исполнителю бешеный темп — исполнитель этот темп выдерживает.

Тот же темп задан матушке Егора Дмитрича. О. Волкова блаженствует в своей роли, ибо напористый, краткий комизм и нагота приемов, дерзящая «развернутость на зал» вообще в природе этой артистки. Глафиру Климовну Волкова играет, подмаргивая и показывая залу язык — буквально, а не в переносном смысле. Арлекинада с русской площади. Поцеловала, излизала ручку благодетелю — тот смотрит на обслюненный обшлаг, — она за его спиной сплюнула. В какой-то другой момент нагловато подразнит нас языком: вот так, мол, да! Интригу обожает, в заданный ритм ее включается мигом, замызганный зеленый хвост платья не поспевает, вьется за ней со свистом. Но хорошо Волковой: у нее на сцене минуты. А как вести роль «крещендо» {298} актеру, если он от начала и до конца словно бы и не сходит с подмостков, на которые с первой минуты вступил на пределе.

Можно ждать, что роль, напротив, будет построена на диминуэндо — на постепенном затухании энергии, на том, что Глумов к концу стихнет, даст возможность всем помириться с ним и усадить его за тот самый стол на веранде, за те самые общие ягоды со сливками. Ведь мы же еще только начали смотреть спектакль. Нас еще только успел удивить резкий, злобный, энергический темп, взятый с первой минуты. Еще только успел удивить чердак Глумова: право, почти чердак! Жилье где-то под крышей. Сюда по лестнице с перильцами (нам видна только верхняя ее площадка) подымаются с одышкой, гусар Курчаев еле тянет запыхавшегося Голутвина. А каково одолеть лестницу Нилу Федосеичу в его шубе на лисах — не уходит сразу же как раз потому, что еле взял подъем и вынужден передохнуть.

В финале четвертого акта Глумов — Ивченко, спеша распутать происшествие с похищенным дневником, не скатывается вниз по этой лестнице, а перемахивает через перила площадки и прыгает вниз в пролет. Так спешит. Никакого диминуэндо!

Итак, человек с чердака; человек заждавшийся; человек, сжигающий свое прошлое (на чердаке у Глумова железная печурка, времянка с коленчатой трубой — ей в топящуюся пасть Глумов что-то наскоро сует, сжигает).

Дядюшка Нил Федосеич возмущенно рассказывает про непочтительность встретившегося ему гимназиста. Рукой показывает, какой еще маленький этот нахальный мальчишка: показывает — от горшка три вершка. Потом еще ниже опускает руку. Глумов подхватывает ноту возмущения и в указанном дядюшкой ракурсе рассматривает уж вовсе трехсантиметрового мальчика: «на опасной дороге!». Мальчика уже еле видно. Мальчика уже приходится рассматривать в микроскоп. На опасной дороге мальчик!

Через некоторое время дядюшка возьмет манеру подзывать племянника, похлопывая себя по бедру: к ноге! Тот будет подбегать. Дядюшка будет ему обиняком втолковывать насчет того, что хорошо бы ублаготворить дядюшкину супругу, Клеопатру. Глумов сделает отчаянное выражение лица, оно отразит усилие, усилие напрасное: «Не понимаю!». Схватится за голову в отчаянии: ну, что ему делать, ну, не может понять, ну, не дано!

В сцене с тетушкой Клеопатрой будет тот же отважный перебор, тетушка раскинется на алом круглом диване, алый диван придет во вращение вокруг своей оси — вокруг амура с факелом. Глумов снимает и отбрасывает визитку. Он похож на дуэлянта, на тореро, на циркового гимнаста перед головоломным трюком, на кого вам будет угодно. Бешеный прыжок — в объятия Клеопатры на вращающийся диван, под керосиновый факел амура. Смертельный номер.

Сцена была бы непристойна, непристойность тут снимается акробатикой. Впрочем, непристойности создатели спектакля не боятся, но об этом речь далее.

«Переборы» тут входят в эстетическую систему, как входят в психологическую и социальную подоплеку комедии. В режиссерских предложениях есть житейски точное: Глумов знает, что каши маслом не испортишь и что перебора в затеянной им игре не бывает. Это не «двадцать одно». Набирай {299} двадцать два, набирай двадцать три. Чем больше, тем лучше. Чем жирнее и слаще, тем охотнее сглотнут. Прийтись по нутру — это совсем не то, что заставить себе поверить. Правдоподобия никто и не просит: лишь бы было приятно и на пользу.

Идя от житейски точного, режиссер ведет своих актеров на самый край и за него переводит их с ходу.

Таково, между прочим, предложение Станиславского: «Надо переходить границы правды, познавать перейденное расстояние, по нему узнавать, где граница. А узнав — жонглировать и гулять свободно в области правды».

Яркость и догадливость «по жизни» и рисковый перебор, «переход за границы правды» в сценическом воплощении — вот двойное существо нынешнего спектакля БДТ по Островскому.

Элегантные подвижные постройки Э. Кочергина позволяют открывать достаточно детализированные, достаточно историчные интерьеры: вкус эпохи «второй империи». В то же время тут есть и какая-то отсылка к театру эпохи автора. На старинные театральные лампы похожи бра, которыми украшены эти округлые постройки; по низу их идет золотая бахрома; тут же тяжелые шнуры с кистями; и разрезы с отгибающимся краем обозначены (в такие — только, понятно, в большие — разрезы нераздвижного театрального занавеса в старину выходили на поклоны). Немного спустя мы увидим: все это придет в движение. Под конец будут вращаться разом аж два круга, пахнет каруселями, площадным, балаганным. На прощание на вращающихся площадках прокрутят еще раз ударные мизансцены; подадут на прощание, на бис ударные фразы: сокращенно, ярко, в темпе.

Не совпадая в своем восприятии комедии с прямыми предшественниками, Товстоногов близок ее первым читателям. Те сразу же заговорили: в комедии не хватает того, с чем свыклись, и смущает то, чего не бывало у автора прежде. Нет «той полноты впечатлений, к которой привыкли мы в пьесах г. Островского». Роль Манефы «страдает преувеличением», лицо Голутвина «утрировано», в обрисовке Мамаева — «шаржировка». Другой критик находит в конструкции нечто от водевиля. Третий говорит об анекдоте. Четвертый употребляет слово «басня». Пятый считает, что герой — «кукольный». Шестой пишет: «пересолено». Седьмой полагает, что Островский отказался тут от своей способности «хватать жизнь живьем». Восьмому кажется, что жизненная среда тут нужна автору лишь как фон, на котором он проводит «сатирические черты».

Если все это воспринимать не как перечень недостатков, а как последовательное прощупывание эстетической системы, — стоит вчитаться.

Но мы оставили Глумова на том, что он отказал замызганному пасквилянту Голутвину, который обратился к нему со скромным предложением: напишите за меня пасквиль, сам не могу. За этим безответственно нахальным и ничего не сулившим предложением последовали предложения от людей более основательных. Глумов никому не набивается. Его партнеры сами соображают, на что Глумов им сгодится.

Мамаеву — чтобы за него ублажить жену. Сам не может.

Городулину — чтобы за него сочинял слова. Сам не может.

Крутицкому — чтобы за него отстоял идею. Сам не может.

{300} То, что одни из партнеров Глумова ретрограды, другие либеральничают, в спектакле существенным не представляется. Оттенки стерты. Круг один.

К имени Городулина автор дает ремарку: «молодой, важный господин». Ремарка идет в перечне лип за другой: «Крутицкий — старик, очень важный господин; Городулин — молодой, важный господин». Старик и молодой, ретроград и либерал — такие же градации одного и того же, как «очень важный» и «важный».

Крутицкому здесь не тысяча лет, как когда-то подсказывал Станиславскому Немирович-Данченко. В БДТ называют возраст вполне реальный, хотя удручающе преклонный: восемьдесят три года. Городулину меньше лет на двадцать. Есть рассказ, как семидесятилетний мудрец Конфуций делал приятное своим престарелым родителям: одевался в детское платьице и играл у их ног. Городулин — В. Стржельчик также соглашается сделать старшим приятное: легкое папильонство, с минуту порхает, потом ведет себя как все, солидно. Играть юнца ему уже необязательно. В юнцы определен сейчас Глумов, примерно сорокалетний. Идет срок его стажировки. Послужи юнцом, мы тебя проверим.

Комедия «На всякого мудреца довольно простоты» всегда прельщала исполнителей роли Глумова возможностью обыгрывать перевоплощения персонажа: почтительный дурень с одним, ненасытный любовник с другой, воплощенное благочестие с третьей, патриот, уязвленный болями отечества, — еще с кем-то, подчиненный в классическом стиле, доходящий в подобострастии до восторга и поэзии, — еще с кем-то. Всякий раз перевоплощается с наслаждением, ибо артист по натуре. Но для создателя спектакля, о котором сейчас речь, эти традиционные возможности не прельстительны. Никаких перевоплощений. Глумов занят все время практически одним. Проходит свою стажировку. И партнеры хотят от него одного и того же: чтоб делал, что им надобно. Да и сам герой этого спектакля — не артист по натуре. Мы уже говорили, кто он: опоздавший деловой человек. Сорок лет.

Помнится, на сцене БДТ уже слышался однажды растравленный, воющий выкрик: «Мне сорок лет, и я пустое место!» Кричал Артуро Уи, герой брехтовской «Карьеры Артуро Уи, которой могло не быть». Его играл Е. Лебедев.

В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» Лебедев играет Крутицкого.

Если без своего нового актера Ивченко Товстоногов, наверное, не взялся бы за «Мудреца», — точно так же он вряд ли взялся бы за «Мудреца» без своего вечного актера, без Лебедева.

В начале статьи пришлось признаваться, сколько нажитого, готового невольно приносишь с собой на спектакль, хотя ты всего лишь зритель. Насколько же должно быть властно нажитое над актером: навык физический, память, предлагающая испытанные варианты творчества. Поэтому в работе Лебедева над стариком Крутицким оценим прежде всего свободу этой работы. Актер еще никогда не делал подобного. Обновлен сам способ создания роли: после кровного соединения, которым Лебедев поражал, играл ли он профессора Серебрякова или рысака Холстомера, он находит совершенно иные контакты с персонажем. Он остался в роли соприсутствующим, отдельным. {301} Он своего героя показывает — но показывает всеми силами души. Что-то близкое Лебедев на нашей памяти делал лишь однажды — в уже названной роли Артуро Уи. Но, играя Островского, он даст разгадку совершенно иной театральности.

Лебедев показывает вовсе не маску — в том-то и штука, что нам показывается абсолютно живое существо. Показываются механизмы живого существа. Механизмы заржавлены и то и дело отказывают. Что вы хотите, восемьдесят три года. Между прочим, называется возраст, в котором отдал богу душу прототип Крутицкого, бывший военный генерал-губернатор Москвы граф Закревский, знаменитый организацией холерных карантинов, которых жители боялись больше, чем холеры.

Точнейше выстроенная, роль Крутицкого хранит дух сценической импровизации — бурлескной, рискованной, непосредственной.

Импровизация на темы косности, мертвечины полна жизни и не стесняется грубости. У этого Крутицкого сутулый загорбок, геморрой, ишиас — все неприличные старческие хвори при большой сексуальной озабоченности. Схвачено именно неприличие старости, ее непочтенность, с которой спокон века разделывалась комедия. Как там в книжке, которую читает Гамлет? «Каналья-сатирик утверждает, что у стариков седые бороды, лица в морщинах, из глаз густо сочится смола и сливовый клей и что у них совершенно отсутствует ум и очень слабые ляжки. Всему этому, сэр, я верю легко и охотно, но публиковать это считаю бесстыдством, ибо сами вы, милостивый государь, когда-нибудь состаритесь, как я…». Комедия, заметим, разборчива. Старику на завалинке ее когти не страшны. Старик в веселом доме, на бульваре с тросточкой, на банкете с речами, старик, командующий, заедающий чужой век, сам себя подставляет ей в добычу.

Предмет импровизационных фантазий Лебедева — некий сосредоточенный распад. Весьма неладно с памятью. Нечто может засесть в голову как гвоздь — и тогда Крутицкий уже ничего не примет в расчет иного и пойдет по своей линии неотвратимо. Так он входит в дом Турусиной и с порога начинает решительно расстегиваться (решительно, но в свойственном ему ритме — каждое движение по частям и затягивая на полчаса, быстрее не получается). Приблизясь к своей даме, конфузящейся на диване, с отвращением отбрасывает ногой ее шлейф — что за тряпки на полу! Взял ее руки — искреннее отвращение: «холодные!..».

Свою идею он рискует по ходу дела позабыть. Мы уже рассказывали, как он в доме у Мамаевых на пару с хозяином переворачивал стол, чтобы доказать безобразность самой этой мысли — все переворачивать. Смотрят, что вышло. В глазах Крутицкого внезапное приятие: стол кверху лапками ему понравился.

Потом Мамаев Крутицкому надоест. Забыв, кто кого в данный момент навещает, и рассердясь, что отнимают его официальное, дорогое время, Крутицкий делает генеральский, отправляющий прочь жест: «Прощайте!».

Потом Крутицкий окажется действительно у себя — огромная библиотека без единой книги, только казенные дела в переплетах. Крутицкий сидит на стремянке, зачитался при свече. Свечу он забудет на верхней полке. Подсаживаемый Глумовым, потянется задуть. Не может. Глумов дует из-за его {302} плеча. Он оборачивается: кто задул? ты или я? Глумов жестикуляцией выражает: вы, ваше превосходительство!

За свои движения он не отвечает. Вот почему-то оказался стоящим на коленях. Глумов, сделавший было из кабинета «шагом марш!», тотчас падает на колени рядом с ним. Так, не поднявшись с колен, Глумов и удалится: церемониальным строевым шагом, но — на коленях. Крутицкий умилен и машет вслед. Машет, машет, потом заинтересовывается собственной рукой: почему это она так двигается — мах‑мах, мах‑мах?.. Теперь рука ладонью к себе: сам себе машет и опять славно получается: мах‑мах…

Все, что он делает долго, ему доставляет удовольствие. Удовольствие долго-долго самому себе делать ручкой. Удовольствие долго-долго звонить в колокольчик. Удовольствие долго-долго пробовать подаренное ему словцо: «Трак-тат». «Трак-тат».

«Трактат о вреде реформ вообще».

Он ведь по себе понимает: попав в свою колею, он еще ого‑го. Беда на поворотах.

Лебедев дает не разборку заржавленного механизма старого ума, а разборку заржавленной старой глупости. Облеченный властью дурак в маразме. От эпичности тут — размах возможностей маразматика, но эпос рад передать полномочия сатире. Даже фарсу.

У спектакля Товстоногова внезапная и жесткая развязка. Глумов входит в круг людей, только что читавших его дневник, как победитель. «Вам я нужен…» Фраза и не обличительная и не благодушная, а жестко, нагло разъясняющая. Раз уж они прочли его дневник, сами должны понимать: они у него теперь вот где. Каждый его во что-то ввел, с опасностью для себя посвятил; каждый с ним уже повязан. Это-то он им и говорит внятно.

Никакого «вон из Москвы!». Это монолог, доказывающий, что в столицу старух и стариков стажера придется пустить. Они слушают, осмысливают: придется.

Остережемся сказать, что Глумов выиграл. Выигрыш — всегда конец игры. А тут даже если пешка проходит в ферзи, это означает лишь то, что одной фигурой, которая может ходить как хочет, стало больше. Игра практически нескончаема.

В спектакле БДТ есть постоянная, гвоздящая сила. В нем первенствуют актеры, способные на резкость, — как Лебедев, как Ивченко, как Волкова. Или как Э. Попова, которая играет Турусину.

Ничего от уюта, от уютной блажи. Отменяется выезд не капризно и не по привычной белотелой, рыхлой пугливости барыни из купчих. Чает пришествия. Кругом предсказания, предвестия. К кому, как не к ней, первым должен явиться тот, кого пророчества предвещают? У Турусиной — Поповой царственный жест: «Принять его!». У нее не иконочки, не образчики — в молельне огромное «Знамение». Турусина на высотах духа. Манефу почитает не от темноты своей, а от сознания просветленности.

Та же резкость — у В. Ковель, играющей Манефу. Резкость снижения. Эта Манефа числится в пророчицах и юродивых, но так же нагло-плохо делает свое дело, как Крутицкий в генерал-губернаторах; Глумову приходится писать шпаргалки и ей. За ее корыстностью никаких теней настоящей силы {303} и настоящего наития, которым поражала Бутова, игравшая во все том же спектакле МХТ 1910 года. У этой Манефы драные нитяные перчатки, ридикюль, от нее попахивает водочкой, орать ей лень, она старая, занимает место юродивой давно.

Надо думать, что в роли Клеопатры Львовны лучше смотреть С. Крючкову, чем Л. Макарову: как бы ни был нам мил талант Макаровой, в нем для *этого* спектакля, кажется, слишком много мягкого и знакомого. Но, пожалуй, тут может быть и расчет режиссера: нужен же и роздых. Ведь как дороги короткие минуты, когда на сцене Б. Рыжухин. Он играет Григория, человека Турусиной. Среди сатирической вереницы, среди стариков недостойных и непристойных как хорош этот старик тихий, серьезный, который терпеливо старается по-хорошему наладить огорчающий его, бессмысленный дом. Он совсем другой — и «по жизни» другой, и по сценическим средствам другой. Без возникающего с его появлением разнобоя спектакль потерял бы нечто.

Спектакль Товстоногова не только насмешлив, но и умен и доказателен. Смех его — смех сатиры; смех, отчуждающий нас от предмета.

Спектакль не дает того, что ждешь.

Спектакль дает то, чего не ждешь.

Очень интересно.

*«Театр», 1985, № 11*

Соловьева вспоминает о факте соседства в истории двух русских классических комедий — «На всякого мудреца довольно простоты» и «Смерть Тарелкина». Рядом они очутились и в театральной истории Товстоногова. Он сблизил их не намеренно, но и не случайно. «Смерть Тарелкина» вышла в самом конце 1983 года, обозначая пик последнего товстоноговского десятилетия, высшую творческую точку последнего круга. В нем те же ритмы, то же нарастание скорости и какое-то медлящее вдохновение, которое разом прорывается в созвездии замечательных спектаклей. В «Мудреце» — бешеный темп (И. Соловьева), результат того раскачивания, набирания сил, которое потребовалось после «Тихого Дона». Достаточно сравнить неловкость комбинаций из Островского с танцами, устроенных в «Волках и овцах», и полетность, свободное парение «Мудреца», где физиологически достоверные этюды Лебедева (старик Крутицкий никак не может сесть в кресло) и есть «академия» актерства, чтобы оценить неизбежные правила товстоноговских круговоротов.

На гастролях в Москве в 1983 году до «Смерти Тарелкина», но с «вечными» «Мещанами», «Дядей Ваней», «Амадеусом», «Мачехой Саманишвили», «Кафедрой», «Историей лошади», «Перечитывая заново», «Игрой в карты», «Жестокими играми» в постановке Ю. Аксенова, «Кроткой» Л. Додина, «Розой и Крестом» В. Рецептера, на огромных гастролях начала восьмидесятых годов, среди неиссякаюших восхвалений («постоянная доминанта нашего искусства», «закон Товстоногова в театре подобен биному Ньютона в физике», Товстоногов «сам создает моду», он «сумел связать предвоенную культуру с послевоенной», театр Товстоногова — «дело жизни глубочайше серьезное»), {304} а ввиду семидесятилетия Мастера поток этот растянулся с весны до осени, — в этом величании слышались и осторожные слова: «Небывалый, неслыханный прием в Москве был решительнее, чем сами пробы» (И. Соловьева, «ЛГ» 1983, 6 июля). Это о совсем новых спектаклях БДТ. Если в общем Товстоногов как художник почти обожествлен, то в данный момент он увиден в своем смертном, человеческом облике, с земными изъянами, настроениями, в частности, со сниженным тонусом современности (О. Корнева, «Огонек», 1983, № 30).

На эти гастроли не взяли «Оптимистическую трагедию» (премьера 17 февраля 1981 г.), ее показывали отдельно, в смотре спектаклей, посвященных XXVI съезду партии. В марте 1983 года этот показ состоялся в Москве. В 1956 году так приберегали первую «Оптимистическую» для делегатов XX съезда партии. Для делегатов XXVI съезда предпочли все-таки «Перечитывая заново», и это очень понятно: «Оптимистическая» восьмидесятых годов для парадных смотрин не годилась. Факт обращения к собственному знаменитому спектаклю затмил «перемены декораций», как всегда произведенные режиссером. Он предупреждал: в 1955 году «Оптимистическая трагедия» была романтической, сейчас будет эпической («ТЛ», 1981, № 1). Речь шла не о восстановлении, не о возвращении былой славы, не о дорогих сердцу воспоминаниях прекрасной поры, еще живых для многих зрителей, продержавшихся от XX до XXVI съезда партии. В поступке Товстоногова уже есть, в отличие от монтажа «Перечитывая заново», вызов. Это вызов прежде всего самому себе. Трагедия 1955 года принадлежала оптимисту, трагедия 1981‑го — истая, без оправданий. Критик замечает, что Ведущие новой версии абсолютно не нужны. Четверть века назад это были Атланты, держащие на себе громаду спектакля, через них театр обращался в зал. Теперь такие обращения излишни. Новая редакция пьесы, сделанная в театре по вариантам Вс. Вишневского, досочиненная письмами Комиссара, заканчивалась гибелью всего полка. Идея будущего наглухо отрезалась, а коммунистический «состав» действующих лиц превращался в мучеников, жертв заклятого века. «Это спектакль не только о войне, но и вообще о конфликтах XX века» (Н. Зайцев, Т. Забозлаева, «ЛР», 1981, 6 марта). По внешним параметрам «Оптимистическая» тянулась в тот же бесконечный строй — от «Гибели эскадры» до «Перечитывая заново». Но по трагизму тут возникли иные сравнения — с «Тихим Доном» (В. Рыжова, «СК», 1981, 14 апр.). И еще по непредсказуемым дорогам ассоциаций «Оптимистическая» напоминает «Беспокойную старость», но в чем: в глубине характеристики обстоятельств, схватывающих человека в железные тиски.

Имя Шекспира не раз упоминается в связи с новой постановкой Товстоногова. В Москве, тоже к съезду, еще два театра — ЦТСА и имени Пушкина, вернули пьесу Вс. Вишневского на сцену. У П. Хомского (ЦТСА) старая пьеса тоже дополнена — любовью, а у Товстоногова все ударения на других местах, нежели в Москве и нежели двадцать пять лет назад. Некогда все на себе центрирующий Вожак {305} Товстоноговым и Лебедевым сдвинут в сторону и переведен в «опереточные» герои. Зато Сиплый, подголосок мощного баса Вожака — Ю. Толубеева, ныне, у О. Борисова, — ведущий голос, тема не бытовая, не классовая, а мировоззренческая. Сравнительно с прежним матрос Алексей начисто лишен бытовой характеристики, приятного простетства, превратившись, как заметили сразу несколько критиков, в матросского Гамлета, в брата казацкого Григория Мелехова. Два наблюдения Ю. Зубкова верны, как бы ни относиться к его оценкам этих особенностей товстоноговской «Оптимистической»: героическое начало занимает постановщика куда меньше, чем трагическая рефлексия человеческого духа. И второе: «Пожалуй, впервые за историю сценической жизни “Оптимистической трагедии” образ Сиплого приобретает свои подлинные масштабы» (Ю. Зубков, «ЛР», 1981, 5 июня). Центр спектакля, его беспокойный интеллектуальный сгусток, главный раздражитель всей атмосферы — Алексей. Кряжистая моряцкая фигура Алексея — А. Толубеева, в каком-нибудь другом контексте напомнившая бы о веселых героях Б. Кустодиева — «Матрос», «Матрос и барышня», — на палубе революционного корабля освобождалась от всего житейского, не теряя плоти, материальности, и делалась резкой, преувеличивающей свою мыслительную долю. Он мыслитель-самоучка, как и Мелехов. Товстоногов вводит Толубеева за две недели до премьеры, заменив другого ленинградского актера, по фактуре настоящего матроса, цельного и внутренне спокойного. А. Толубеев не любил неожиданно свалившейся на него роли, мучился в ней, и его актерское раздражение делало хмурое нетерпение Алексея еще значительней.

## М. Швыдкой «Правды ищу»

Всякий спектакль, вошедший в историю театра, имеет свою легенду. Режиссерское решение, актерское создание, выдумка художника, пленив воображение современников, в их памяти совершают удивительные превращения: сценическая конкретность претворяется в миф, способный выдержать испытание временем. Как ни парадоксально, но именно этот миф правдивее расскажет о постановке, уже закончившей свою жизнь, чем фотографии, киноленты или фонограммы, ее запечатлевшие. У «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского несколько легенд. Первая — о спектакле А. Таирова с несравненной, исполненной неоклассицистской грации А. Коонен в роли Комиссара и безудержно обаятельным М. Жаровым — Алексеем, о сценографии В. Рындина, на десятилетия задавшего магический овал «Оптимистической», овал палубы, овал орхестры, овал ристалища. Вторая — об «Оптимистической» в Ленинградском театре драмы имени А. С. Пушкина, где Ю. Толубеев и Г. Товстоногов развенчали мрачную, гнетущую силу Вожака, боцмана, выбившегося в будды, где поражал просветленно-горьким лиризмом прощальный матросский бал, по сей день живущий в тех, кто видел его когда-то. Третья — о Вожаке М. Царева. Вожаке-идеологе, у которого идеология вырождалась в иезуитскую демагогию, подкрепляемую респектабельно-интеллигентским обличьем… Все это живые легенды, вошедшие {306} в память театральной культуры, неизбежно подстерегающие каждого, кто рискует вновь обратиться к трагедии Вишневского.

Даже тех, кто дерзнет соревноваться с легендой, им же самим созданной. И в прочтении, что называется, от противного — все не так, как прежде, все наоборот — живет легенда, сдавливаемая рамками замысла, пригвождая кажущуюся парадоксальность к общеизвестному.

Когда театральный мастер заново обращается к произведению, уже поставленному им самим однажды и снискавшему успех, это невольно порождает толки и вопросы разного уровня и достоинства. От простейшего: «Ставить, что ли, больше нечего?» — до вполне «элитарного»: «Сможет ли он вновь сказать нечто важное — не просто отличное от предшествующего, но органически связанное с глубинными течениями нынешнего исторического времени?» Для художников не существует повторов — они унизительны, но ведь и перетрактовки не всегда плодотворны. К тому же попасть в одни и те же лучи славы дважды никому не дано…

Порой в обращении к старым редакциям той или иной пьесы ищут нового смысла. «Ретро»-сознание искушает забытыми ценностями. Открытие первозданности замысла как бы восполняет отсутствие оригинального прочтения. В случае с последними постановками «Оптимистической» у нас в стране и за рубежом в первой редакции искали осязаемую фактуру времени, детали быта гражданской войны и отголоски литературных баталий начала тридцатых годов, которые показались лишними Таирову, предпочитавшему подробностям быта «большие линии» бытия. Каноническая редакция «Оптимистической», как известно, складывалась в Камерном театре — пристрастия Коонен и Таирова воплотились в ней, определив особую концентрацию событий и узловые моменты действия. Товстоногов, доверяя художественному чутью своего гениального предшественника, заимствует из первой редакции лишь финальную гибель всего батальона, справедливо полагая смерть одного только Комиссара мелодраматичной, и чуть расширяет монолог Первого пленного офицера, введя в него, по существу, одну фразу из раннего варианта. Кроме этого театр сочинил два письма Комиссара к матери, искусно стилизовав их. Л. Малеванная читает письма, сидя за столом, в начале каждой из трех частей спектакля — этот своеобразный внутренний монолог Комиссара, не предусмотренный автором, отражает движение событий в полку. Однако увеличение текста знаменитой роли необходимо не потому, что Товстоногов ставит спектакль «про Комиссара», а, скорее, по соображениям формальным: в начале каждого акта эти письма звучат как прелюдия действия, в известной степени обнаруживая излишнюю многословность Ведущих (кажется, Л. Неведомский и Ю. Каменев не слишком обязательны в спектакле), чей диалог оказался наиболее подвластен влиянию времени. Товстоногов последовательно разрушает канон предшествующих постановок — были спектакли о Комиссаре, были о Вожаке — этот ни о первой, ни о втором, несмотря на скромную загадочность Комиссара — Л. Малеванной, внешнюю экстравагантность, эпатажность решения Е. Лебедева, чей Вожак разгуливает по палубе морского корабля в красных кавалерийских штанах и отличается цыганистыми замашками. Притягательность новой товстоноговской версии «Оптимистической» — в ее многоголосье, в равной значительности {307} ее героев, в равной важности их для постановщика, как важны они были и для драматурга. Здесь у каждого свой внятно различимый голос, своя небезразличная и другим проблема, свои существенные для целого взаимоотношения со вздыбленным бытием. Здесь каждый ищет свою правду, свой способ жизни в революции, сознательно или интуитивно ощущая трагическое напряжение поиска, готового разрешиться смертью.

Режиссер и художник спектакля Э. Кочергин создают графически четкое, холодновато-стальное пространство трагедии. Две жесткие крупнорифленые плоскости, укрепленные в середине сцены и способные перемещаться вдоль линии рампы, сжимая игровую площадку, задник из такого же, напоминающего шифер, материала, прорезанный тусклым золотистым овалом — то ли степное солнце, брезжущее в пыльной буре, то ли далекий корабельный фонарь; прямоугольная площадка, то выдвигающаяся к авансцене, то ускользающая во мрак по наклонному станку, исповедальня и трибуна, оборачивающаяся лобным местом, — здесь пишет письма домой Комиссар, здесь ведет она самые важные споры с Вожаком, здесь же вершатся казни и каждый гибнущий переживает свой «момент истины». Демонстративная жесткость сценографии, избегающая рындинского овала, диктующая аскетичную монотонность линейных мизансцен, лишь в считанные мгновенья взрезается зигзагообразными «молниями» преследований: издалека, от задника, катится площадка, и к ней, пересекая линию ее движения, по классическим театральным диагоналям несутся персонажи, создавая иллюзию немыслимой сценической скорости. Но секунды эти рассчитанно редки. Мерность поступи полка — вперед и назад, — итожащая каждую часть, властно разрушая непрерывность действия, призвана сообщить целому академическую завершенность. Строгую внятность трехмерного членения, по-эпически находящего смысл в себе самом. Видно, как режиссер и художник стремятся почти классическим совершенством композиции противостоять разрушительным силам времени, защитить пьесу на сцене, творчески оправдать свой выбор. Тема времени, обнаруживая свою многозначность уже в самой конструкции спектакля, определяет состав всей его художественной ткани.

Сгущенно свинцовый или прозрачно-пепельный колорит сценической установки неизменно противостоит теплой гамме человеческих лиц и тел, способных оживить самую казенную — черно-сине-белую — одежду. Грозовая стихия Балтики и зыбкая хмарь сумеречной степи сливаются в единый образ неумолимого времени. Товстоногов и Кочергин мастерски создают пространство истории, где случайность обнаруживает себя как проявление необходимости. Истории, властно вовлекающей людские судьбы в свой круговорот, требующей немедленных решений и ответов. Истории, в конечном счете творящейся усилиями этих людей, что невыносимо, а порой и непосильно осознать им в непосредственно длящийся, конкретный отрезок времени. Здесь каждый выходит на кинжально-короткое рандеву с историей. Чтобы решить и свою и ее судьбу. И судьбы тех, кто рядом. Товстоногов предельно обостряет отношения персонажей с движущимся временем, справедливо — как и во многих других своих работах — усматривая в нем один из реальных современных эквивалентов античного рока, зависимого и независимого от поступка-проступка героя. Режиссер всегда осознавал значимость {308} исторических потоков в конкретной жизни сценических персонажей. В новой постановке «Оптимистической» напряженный диалог каждого с историей, трагическая попытка найти «свою правду» в мире, где правда единственна, становится, как кажется, важнее непосредственных фабульных споров и столкновений. Оттого-то столь значимой в спектакле становится судьба Алексея, каким сыграл его А. Толубеев, — его гамлетизм отзывается в поступках его однополчан, в типе их отношений с миром. Определяя свое место на корабле, а затем в полку, он пытается решать сущностные вопросы бытия, стремится истинно распорядиться своей свободой, найти ее осмысленное осуществление. В этом Алексее ощутимы уроки работы театра над прозой М. Шолохова — матрос первой статьи должен был решать для себя те же вопросы, что и Григорий Мелехов, искать пути самоосуществления, совершать выбор в пору революционного разлома страны с такой же трагической страстностью, как и шолоховский герой О. Борисова. Революция даровала свободу вместо рухнувшего векового порядка, и свобода эта искушала безмерными притязаниями. В каждой фразе Алексея — Толубеева будет пробиваться непременное вопрошение мира, истовое стремление постичь правду во всей многосложности и жестокой наготе ее. «Правды ищу», — резко признается он Рябому (В. Караваев), и поиск этой мировой правды, ради которой и жизнь не страшно отдать, станет для артиста существом роли. В жизни среднего роста, на подмостках А. Толубеев кажется высоким и гибким. Пластика этого Алексея залихватски отточена, каждым своим движением он словно пародирует царский морской устав, но так, что понимаешь, радости, освобождения эта игра ему не приносит. Он в постоянном напряжении, весь настороже, напряжение и настороженность тяготят его, готовы разрешиться либо в подвиге, либо в бессмысленном и кровавом бунте против всего на свете — в равной степени. Он словно пружина, сжатая до критического состояния, отчего низкий голос неожиданно, на мгновения, становится ломким, выдавая клокотание страсти. Он искренне силится понять и не понимает, что в действительности происходит на его глазах, с горькой отчаянностью празднуя торжество свободы, которая доводит его до умоисступления. Медленно и трудно идет он к пониманию того, что революция — это не миг в безбрежности истории, а длительный тяжелый процесс созидания новой жизни. Философ, принадлежащий к «партии собственного критического рассудка», он абсолютно честен и чужд тактики. У него прямо дух перехватывает от негодования, когда Вожак — Е. Лебедев, обняв Комиссара за плечи, пристраивается к ней и стремится пройтись рядом в ногу вдоль палубы корабля, демонстрируя примирение. Но после расстрела безвинных офицеров-окопников, возвращающихся на родину из немецкого плена, он сам подписывает приговор Вожаку и приводит его в исполнение. Ни Толубеев, ни Товстоногов не стремятся «облагородить» Алексея, они не скрывают жестокости его приобщения к миру реальной политики, к реальной борьбе, в которой мало одной философии, — этот Гамлет тоже оказывается способным на возмездие, когда начинает понимать, что иного пути к переустройству мира нет, нет другого способа познать правду бытия. И тем важнее для режиссера, для общей концепции спектакля и для решения роли Алексея, в частности, образ Первого пленного офицера, созданный О. Басилашвили. За {309} несколько минут сценического времени артист разворачивает характер, сила и глубина которого кажется близкой героям булгаковской «Белой гвардии». Русский офицер, окопник, прошедший бессмысленную бойню империалистической войны, тяготы плена, испытавший, что такое голод, холод, вши, болезни, — он полон донкихотской веры в победу справедливости, чистоты, человечности. Этот одетый в линялую шинель и стоптанные военные ботинки человек — носитель чести, для которого Родина, человеколюбие, добро не абстрактные понятия, но категории повседневного бытия, не терпящие забвения. Басилашвили играет человека обычного, не выдающегося, быть может, и не понимающего многое, но наделенного душевным благородством и чистотой помыслов, движимого любовью к Отечеству, что и побуждает его постичь «сущность Советской власти». Он вернулся на Родину, чтобы самому себе ответить на вопрос о ее будущем, ответить честно и трезво, но его трезвость не вредит прекраснодушию. Однажды распахнув себя страданиям мира, он считает не вправе бежать их, какую бы боль они ни доставляли, твердо уверенный, что «человечность должна быть везде…». Духовный состав той личности, которую воплотил Басилашвили, близок — и это важно для авторов спектакля — внутреннему миру Комиссара и будто резонатор проясняет некоторые мотивы характера, сыгранного Л. Малеванной. Ибо ее Комиссар — носитель чести партии и символ благородства ее устремлений. Солдат революции, она несет в себе ту высокую культуру, то истинно творческое начало, что было органически присуще тем, кто руководил движением революционных масс. Во всем мире в ту пору не было более образованного правительства, чем правительство Советской России. Не было других людей, способных понять исторический смысл и масштаб свершающихся событий, направить их в нужном направлении. И Малеванная играет это, как и естественный демократизм партийного лидера — она не чужая на этом корабле среди «морских волков». Она слишком предана делу партии и народа, чтобы быть высокомерной. Ей не надо было прилаживаться к «братишкам» и играть с ними в «военные игры» — она такая, какая есть. И это нежелание игры способно обезоружить противников. Актриса и режиссер в решении образа Комиссара явно опирались на традицию К. С. Станиславского и Н. П. Хмелева, созданную ими в пору работы над «Бронепоездом 14‑69». Хмелевский Пеклеванов, большевик-интеллигент, способный негромким, но твердым словом партии повести за собой массу: это открытие МХАТ стало достоянием советской театральной культуры и отозвалось в новой работе БДТ.

В самой трагедии Вс. Вишневского существует художественная тайна, которую решить сложнее, чем кажется на первый взгляд. Женщина — комиссар. Драматургу важны оба эти слова. Ведь не случайно же он воплотил носителя воли партии, способного обуздать стихию анархии и с железной непреклонностью организовать дееспособное боевое подразделение, в образе женщины. Не думаю, чтобы он хоть как-то хотел скомпрометировать свою героиню, доказывая могущество организовывающего партийного слова, его силу, независимую от того, кто и как его произносит. Прекрасная женщина — один из важнейших художественных символов, воплощение человечности, светлых начал жизни, залог ее будущего, обещание гармонии. В самой женственности заложена сила, способная обуздать стихию. Даже вопреки {310} логике, какими-то тайными ходами. И все это, бесспорно, входило в замысел драматурга, сумевшего создать ярко очерченный и все-таки неподвластный жесткому интеллектуальному анализу образ. Л. Малеванной ближе первая часть формулы характера, предложенной драматургом, через нее она стремится постичь вторую, в своей работе как бы воспроизводя логику прихода в революцию женщин-интеллигенток, которые впоследствии становились легендарными комиссарами, такими же, к? к Лариса Рейснер. Да, безусловно, Малеванной недостает открытой страстности, выраженного вовне волевого начала, — ее способность незримо покорять окружающих, заставляя идти за собой, скрыта настолько, что порой кажется отсутствующей. Но в самой затаенной женственности актрисы, в ее сдержанной интеллигентности живет тайна, во многом схожая с той, которой наделил свою героиню Вс. Вишневский. В жестоких страстях, что бушуют на палубе корабля, в яростных и безжалостных степных схватках этот Комиссар представляет исполненную достоинства силу партии. Малеванная так ведет свою роль, что кажется, будто у нее совсем немного текста, она скупа и тверда в словах, больше слушает, чем говорит сама, и в сосредоточенном ее молчании больше работы мысли, нежели в любых цветистых фразах. Ее вера и убежденность — лишь инструмент познания мира, у нее нет готовых ответов на все вопросы, которые ставит перед нею революция. Она герой познающий, владеющий более тонким и точным инструментом познания, чем окружающие. И при всей сдержанности своей Комиссар — Малеванная открыта миру, без страха и упрека вопрошает его. Достоинство и небанальность вопросов, ее волнующих, ясность революционной мысли — вот что отличает ее от Вожака — Е. Лебедева, который не сомневается в своей обреченности изначально, но лихорадочно ищет средства, чтобы оттянуть конец.

Товстоногов строит конфликт Комиссара и Вожака на резком театральном контрасте. Сдержанность Комиссара, аскетичная черно-белая гамма одежды, уверенная определенность пластики — и яркая цветастость Вожака, намеренная безвкусность его повадки, оскорбительность красных кавалерийских штанов в морском собрании. Он весь в движении, даже когда силится сидеть неподвижно. И неустойчивость пластики открывает внутреннюю нервозность, неуверенность, загнанность. Артист-виртуоз, Е. Лебедев сознательно или интуитивно стремится уйти от легенды Ю. Толубеева, используя свои огромные запасы наработанного в театре, но легенда коварно подстерегает его, и через рампу в зал перехлестывает драматизм взаимоотношений с ролью. От этого неизбежно снижается масштаб создаваемого им образа и временами кажется, будто артист играет Сиплого, осмелившегося натянуть на себя личину Вожака. Что неуместно рядом с Сиплым — О. Борисовым, со всеми приметами сухотки спинного мозга, остановившимся стеклянным взглядом, сильными руками, висящими, как плети, и со звериной жаждой существования. Страшная сила, таящаяся в гниющем теле, прорывается через все комические подробности существования этого сценического героя (во все времена, начиная с эпохи Возрождения, сифилитик на подмостках — персонаж традиционно комический). Он тоже — пусть извращенно, по-смердяковски — ищет своей правды, которая для него невозможна без уничтожения и разрушения всего живого. Правды сифилитика. {311} Гнилостная муть, взметнувшаяся на гребень революционной борьбы, этот Сиплый — самая жуткая фигура спектакля, поэтому-то долгую, физиологически подробную сцену его удушения Алексеем в последнем акте воспринимаешь как мучительное и желанное освобождение от ночного кошмара. При таком Сиплом Вожак Е. Лебедева — будто неуравновешенный интеллигент, нервно вслушивающийся в неумолимую поступь времени. И оттого — при внятной театральности сопоставлений — конфликт Вожака и Комиссара выглядит ослабленным, более того, не слишком существенным для общего строя спектакля.

Куда как важнее оказывается другое: борьба героев, и прежде всего Комиссара, со стихией, требующей обуздания, выявления ее созидающих начал. И жесткая серьезность этой борьбы. Когда от выбора воистину зависит судьба: каждого в отдельности и всех вместе. И в этом — один из важнейших уроков спектакля. Театру Товстоногова изначально присущ историзм взгляда на социальную практику, на частное и общественное поведение людей в потоках движущегося времени. Новая версия «Оптимистической трагедии» в БДТ еще раз подтверждает это. Масштабность размышлений над судьбами людей, разбуженных революцией и осмысляющих свои пути в ней, определяет трагический пафос спектакля и мужественную трезвость его оптимизма.

*«Театр», 1981, № 7*

Ленинградские театралы были откровенно разочарованы новой «Оптимистической» — разговоры о тесноте и отсутствии воздуха в спектакле множились. В этом «виноват» был Э. Кочергин, действительно заключивший трагедию в стальную коробку — тяжелую, серую, придавливающую к земле. Воспоминание о просторах босулаевской декорации, о степном тракте, морском воздухе омрачалось низким сводом, корабельным туловищем, заслоняющим свет, и необычным, металлообразным занавесом, отрубающим погибающий полк от зала. Спектакль излучал сумрак вместо солнечной ясности, а финал прерывал и так не звучную революционную патетику на полуслове. Финал получился «эмоционально неотразимым по своему воздействию» (Э. Яснец, «ЛП», 1981, 29 марта) и утверждал смерть.

Полемика Товстоногова обращена к себе, и это относится не только к «Оптимистической». В восьмидесятые годы он возвращает Чехова и Горького в БДТ с подобным же «обдумыванием своего житья». Академизм, на путях которого совершенствуется Товстоногов, имеет странные уклоны: «Из “Дяди Вани” должен получиться абсурд» («Театр», 1983, № 5). Если «Три сестры» вытекали из традиции Художественного театра, то «Дядю Ваню» режиссер этой традиции противополагает: «не драма, а абсурд». Довольно психологии, дискуссий, подтекстов — на все отвечает абсурд, то есть непонимание и пустота. Сразу надо предупредить, что пожелать абсурда Товстоногов мог — и не раз, но привить его труппе БДТ дело не простое. Товстоногов знал, что мы много потеряли, выпустив из поля внимания (правильней — не допустив в него) абсурдистскую драму, {312} он звал Аксера для постановки «В ожидании Годо», еще в «Мещанах» он видел близкую свободу от поучительно-наставительного театра, свободу от прежних театральных обязанностей, но союзников, сил, смелости ее переступить так и не хватило. Может быть, абсурдистскими мечтаниями режиссер стимулировал единственный свой реалистический театр.

«Дядя Ваня» (впервые 21 апреля 1982 г.) — драматическая элегия, вполне традиционный спектакль о «терпеливом ожидании» того, что впереди (М. Ильина, К. Клюевская, «ЛП», 1982, 22 июля). Пассивное, безнадежное, кривляющееся в скуке ожидание, ибо «с благородным страдальцем дядей Ваней театр покончил» (Н. Лордкипанидзе, «СК», 1982, 27 июля), а «эскиз будущего» открылся перед самым падением занавеса — голые высохшие деревья в серой мгле под уговоры «мы увидим небо в алмазах». Финальный сюрприз с хворостом за окном вместо молодого леса, придуманный вместе с Кочергиным, для Товстоногова резковатый по тону режиссерский комментарий. Однозначный, без вариантов, что не помешало чистому критическому казусу. «В финале спектакля, словно напоенные жизненными соками, кружат на сцене освещенные солнцем деревья, значит, не погибнет, будет вечно шуметь на земле спасенный человеком лес» (О. Краюхин, «Известия», 1982, 24 мая).

Классическая драма доставала из испытанного словаря уже не раз употреблявшиеся: «безвременье», «ломается эпоха», которые вот‑вот уже не в театре, а на улице послышатся вновь, как будто их только что изобрели. В «Дяде Ване» Товстоногова запечатлен последний сон перед бурным пробуждением к новому, к неизвестной жизни, в которую никто из персонажей Чехова и Товстоногова не верит: ни сердитый немолодой человек Войницкий (О. Басилашвили), ни пребывающая в вечном блаженстве Соня (Т. Шестакова), ни унылый симпатичный Астров (К. Лавров). В комической реплике Вафли «кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству» — вдруг находится что-то серьезное (Н. Лордкипанидзе, «СК», 1982, 27 июля). Такие частности, изнутри подправлявшие Чехова, в целом скрадывались хорошо узнаваемой и волнующей природой чеховского настроения, новизна получалась неявной.

## Р. Беньяш Неявная новизна

Спектакль этот, в сравнении с другими сценическими интерпретациями чеховских пьес последнего времени, нисколько не полемичен. Во всяком случае, нет в нем программной, заявленной вслух полемики, порой составляющей главный пафос предложенного решения. В поставленном Г. Товстоноговым «Дяде Ване» нет ни кричащего, обнаженного, бьющего вас электрическим током, как оголенные провода по коже, очищенного трагизма, ни откровенной почти вызывающей волшебно мерцающей красоты поэтического ландшафта и, соответственно, бережно растушеванных мягкой кистью лиричных героев Чехова. (Ни то, ни другое, кстати, если серьезно и вызвано к жизни художественной идеей, не вызывает во мне порицания и, уж тем более, отрицания.)

{313} Спектакль ленинградцев — иной. Он в стороне от декларативных новаций и выше возможных, очерченных жестко концепций. Он столько же ясен, насколько свободен в естественности течения, и столько же прост, сколько сложен в непредугаданности своей интонации.

Кому-то он может — и мне это доводилось слышать — казаться традиционным.

Кому-то — и с этим я тоже столкнулась — непринужденность житейского тона, отсутствие резких акцентов и внешней, открытой драматизации представились некой гармонией связей, едва ли не идилличностью жизни героев.

Спектакль, мне кажется, эти взгляды опровергает. И трудность опровержения заключается вовсе не в недостаточности художественных аргументов, но в их глубокой подпочвенности, в их тонкой неочевидности.

Спокойная вязь спектакля обманчива. Отобранная гармония постановочных средств не заслоняет, а обостряет дисгармоничность существования. Заявленная негромкость лишь прикрывает немое, безвыходное отчаяние, а под ленивой неторопливостью будней таятся шквалы.

Они пробиваются редко. Соседствуют со смешным. Задавлены сором жизни. В нем глохнут мечты и перегорают порывы. Но в зыбкой текучести дней, в томительной череде бесполезных и мелочных неурядиц, съедающих человека, — предвестие катастрофы. Точнее, но и страшнее — потребность в такой катастрофе, невольное к ней стремление. А очистительной катастрофы не будет. Не будет и облегчения. Все обязательно возвратится на круги своя, на ту же упрямую, однообразную и бесплодную карусель жизни.

Быть может, такой беспросветности, такой неминуемой обреченности нет даже в тех постановках пьес Чехова, где дан концентрат трагизма во всей пронзительности, где текст заряжен взрывчаткой, где сгусток кромешной боли взрывает, а где-то и разрывает ткань драмы.

Боль действующих лиц ленинградского «Дяди Вани» зажата. Она взаперти, на засове, погребена под золой каждодневной, обыденной прозы. А поэтический взгляд театра — проникновение в эту прозу и сострадание к ее жертвам. Герои спектакля по существу поэтичны. Не потому, что возвысились над реальностью, но потому, что к реальности, самой грубой и беспощадной, относятся как поэты.

Поэзию и прозу театр слил воедино, перемещав до неразличимости.

Кончается лето. Еще тепло. Одеты все, кроме Серебрякова, в легкое. И кружева на Елене Андреевне, капризно нарядные, кажется, невесомы. Но никому не легко и не просто, во всех — скрытое напряжение.

Нейтральны дощатые стены. А в равномерных широких прощелинах вместо свежести — тяжесть удушливого дыхания, словно сама природа в конфликте с миром. Не зелены, не по сезону сухи деревья. «Погода очаровательная», и «птички поют», и тишь, но воздух не исцеляет. Разлитая в нем благодать не умиротворяет. Зияющая тревога в просвеченном солнцем утре. Запекшееся как кровь одиночество — в глазах героев. И больше и прежде всего в глазах дяди Вани, чьим именем названа пьеса и кто стал в согласном и в сущности равноправном ансамбле спектакля его камертоном, его затаенным нервом.

{314} Войницкий Олега Басилашвили совсем не похож на героя. Напротив, героика с него снята, безжалостно содрана, тогда как все будничное и даже смешное отчеркнуто, выделено, показано крупным планом.

Нелепый, заросший, как леший, нескладный и мешковатый, он словно бы всюду лишний, везде некстати, у всех на пути, не вовремя, для всех помеха и самому себе тоже всегда помеха. Лицо его, если вглядеться, красиво. Породист и чист его профиль. Лучатся по-детски невинные, два источника света, прозрачные горестные глаза. Интеллигентны и речь его и манеры. Но все это как бы во внутреннем измерении, в том деликатном душевном строе, который доступен не каждому и познается, увы, не всеми. А внешне Войницкий — Басилашвили неловок, шумен, конфузливость прячет за вспышками раздражения и прикрывает застенчивость выплеском грустной, порой неуместной шутки. Беззлобная его едкость неорганична и окружающим непонятна. Он недоволен собой, а выливает свое недовольство на тех, кто с ним рядом. И оттого как бы в вечном конфликте, по существу драматичном, а внешне комичном.

В парадном просторном костюме ему неуютно и тесно. Повязанный пышным бантом широкий шуршащий галстук в рельефную, отливающую атласом полоску провинциален. Надетый для украшения, он все время заметен и сковывает свободу.

И двигается Войницкий — Басилашвили неловко и несвободно. Размашисто-бесконтрольны его неуклюжие жесты. И ходит он странно: тяжеловато, разлаписто, чуть по-медвежьи. И грузно, нелепо сутулится, словно хочет себя укрыть, сократить в занимаемом им пространстве. И взвинченность, воспаленность его реакций смешна, потому что неадекватна конкретному поводу. И все-таки сквозь смешное, почти одичалое, некстати и не к лицу совершенное, видны одухотворенность, неугасимая человечность, повышенная и обостренная совестливость.

Смешной, целомудренный, добрый, бунтующий и покорный, наивный и неприкаянный до полной невыносимости, мятущийся и смятенный, единственный восстающий и самый из всех смиренный, он заключает в себе законченный парадокс спектакля. Парадоксальность сцеплений, характеров, смысловых связей присуща спектаклю в целом, особенно тем его линиям, которые лучшее в нем образуют.

Парадоксальна по отношению к нашим сложившимся представлениям, а частично и к пьесе в логичном ее прочтении фигура Елены Андреевны. Тех, кто заведомо и, добавлю, законно ждал красавицу-чаровницу, пушистого соблазнительного хорька, прелестную хищницу с ароматными волосами и женственной откровенной непобедимостью, постигло, естественно, удивление, а то и разочарование. Мне эта неожиданная Елена Андреевна показалась и более современной и более интересной, чем все мои представления.

Она в исполнении Л. Малеванной о внешности думает мало и занята вовсе не ею. Сжигает Елену Андреевну — а ее, вопреки найденному Войницким определению, то ли женщины, то ли русалки, действительно что-то внутри сжигает — невыраженность, невнятность существования, верней, неосуществленность и нереализованность.

Елена Андреевна спектакля умна, образованна, интеллигентна и даже {315} одаренна. Но дарование выхода не имеет и превращается в груз, бесцельный и бесконечный. Ей не к чему прислониться и не в чем искать опору. Ее нерастраченность — не богатство, а бремя, ее одаренность, не приложимая к жизни, — лишь дополнительный повод к терзанию. Любовь состояться не может, реальность ее разрушит. Не состоится и дарование, его растопчет неумолимая и простая действительность. Театр говорит об этом горько, со зримой наглядностью.

Ночь. Отступила гроза, бурная, мощная. Отгрохотали потоки до черноты плотных ливней. На смену пугающим вспышкам яростных молний пришел спокойный стальной рассвет. Гроза все в природе омыла и смыла, казалось бы, напряжение тяжкой, бессонной ночи. Гроза поманила освобождением. И вот уже сделала шаг навстречу к сближению с Соней Елена Андреевна. И та моментально отозвалась. И обе обрадованно очистились, примирились. И в каждой из них пробудилась своя мелодия. Но у Елены Андреевны эта мелодия нарастала, хотела излиться, оформиться в звуки, материализоваться. Она отправила Соню спросить у Серебрякова, не помешает ли ему музыка. Но музыка в ней до того созрела. Она зазвучала извне и вместе с тем показалась нам внутренним драматическим монологом, признанием, исповедью, но высказанной не словом, а абсолютно раскованным звуковым музыкальным текстом. И в миг, когда текст достигал кульминации, когда вместе с летящим аккордом Чайковского ввысь взметнулась и поплыла к небесам душа, раздалось печальное отрезвляющее «нельзя» возвратившейся Сони.

Нет, в этом доме, где все неблагополучно, не может жить музыка. Здесь ее умерщвляют. Как умерщвляют в суровом мире реальности живые чувства, надежды, ростки любви, едва суждено им взойти.

Осмеяна, загнана, прямо оскорблена любовь дяди Вани. Отвергнута не согретая даже лучом понимания или сочувствия безответная любовь Сони. Погашен еще на корню огонь, уже опаливший жаром Елену Андреевну и Астрова.

Путь от иллюзии счастья к его крушению прослежен в спектакле зорко и в тонких своих подробностях. Недаром светлы отношения Астрова с Соней вначале.

Ни тени таинственности. Все очень просто. Для Астрова Соня — часть дома Войницких. Совсем неплохой товарищ. Надежный и искренний человек, ей можно довериться. Он к ней привык, может братски обнять за плечи, шутливо и ласково нахлобучить ей на голову свою шляпу и так и уйти в обнимку. И эта не обязательная и ни к чему не обязывающая интимность исчерпывает его отношение, другого ему не нужно. Кирилл Лавров — Астров кладет эту краску мягко. Тем жестче потом он проложит границу, все для него в этой странной коллизии прояснившую и все отрезающую навсегда для Сони.

Совсем по-иному построены отношения Астрова и Елены Андреевны, хотя их итог и не менее драматичен. Уже возникающий на глазах интерес друг к другу рождается сразу и проявляется в тонкой игре влечения.

Уже в первом акте свой монолог о лесах Астров фактически обращает к Елене Андреевне. Она разжигает его красноречие. Завороженная не содержанием, {316} леса ее занимают мало, но интонацией, где-то сверкнувшей искрой, она поднимается с гамака и вместе, вдвоем они ходят по кругу, уже чем-то связанные друг с другом, отъединенные от всего остального своим этим тайным, но излучающим магнетизм союзом. И позже, в той сцене, где Астров покажет Елене Андреевне свою картограмму, их тяготение, их второй план уже разовьется и обнаружится с ясностью несомненной.

За маленьким столиком он обстоятельно демонстрирует карту уезда. Она так же тщательно хочет ее постигнуть. Слова добросовестны, комментарии сухи, но весь разговор этот — фикция, мнимость, защитная полоса, не больше. Он что-то ей сообщает о флоре, но слов она и не слышит. Он взглядом прикован к ее волосам, к зовущему выгибу шеи. Их головы сближены. Он еще что-то ей разъясняет про фауну, а перед ней его руки, надежные, сильные, очень мужские. Они говорят про одно, а думают про другое. И избегают того, про что думают, и это рождает тайну. Предощущение близости здесь даже больше, чем самая близость, которая не наступит, — они разлучаются раньше. Расстанутся строго и мужественно, с серьезностью, оттененной его иронией и ее скрытой нежностью. Расстанутся навсегда, абсолютно невозвратимо. И иллюзия счастья рухнет бесповоротно.

Уедет Елена Андреевна. Уедет Серебряков. Наивный и беспомощный в своем ощущении собственного величия, он у Евгения Лебедева, хотя и не понял своих заблуждений, но так же, как все, одинок и жалок в своем эгоизме, так же несчастен, как остальные. Рисунок актера вначале был резок и этой резкостью выбивался, но постепенно характер ушел в глубину, смягчился, приблизился к главной теме, стал жить по законам спектакля. От прежних иллюзий профессора почти ничего не осталось, одна разве форма, и та непрочна.

Уедет надолго Астров. Но перед тем еще скажет, как вырубит в камне (мне кажется, самое сильное место Лаврова в роли): «Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно». С холодным, мертвящим покоем скажет. И возвратится к своим больным, в леса, где не вспыхнет уже для него огонек сквозь чащу.

Вскарабкается на табурет, усядется там с гитарой, как воробей на жердочке, Вафля, тишайший, кротчайший, беззлобнейший Вафля — Трофимов. Опять прозвучит однообразный, веселенький и унылый мотивчик, какая-то фраза из полечки, сопровождающая спектакль. И будет подсчитывать фунты гречихи и постного масла Войницкий, уже примиренный, остывший от бунта, смирившийся. И страстно, и убежденно, и безнадежно опять будет повторять Соня — Шестакова, что «надо жить».

Да, надо жить, хоть жить уже нечем и незачем.

Жизнь искалечена, перепутана, сломана. Вся — мимо, «бац», как кричит дядя Ваня, стреляя в Серебрякова и промахиваясь. Жизнь неудачна, как это «бац», но другой жизни не будет. Разбиты в осколки, в мельчайшие черепки, уже не любовь, не надежды, но судьбы.

Но жить все же надо, хотя и на пустыре своей жизни. Еще убеждает легко и воздушно Соня: «Мы, дядя Ваня, будем жить… Мы отдохнем, мы услышим ангелов…». Но вместо «неба в алмазах» и «ангелов» разойдутся, неслышно разъедутся стены, а там, в освещенном каким-то нездешним светом {317} проеме, в разреженном воздухе закружатся плавно деревья, изящные, тонкие, но нагие стволы без листьев. И будут кружиться еще долго-долго на узенькой, замкнутой, отведенной им территории. И ни на шаг дальше, за эти назначенные пределы, вокруг себя только. И тут же привязаны, замкнуты, приговорены к своим жестким границам живущие здесь Войницкие.

Придет зима. Занесет все дороги снегом. Вернется весеннее солнце, за ним вслед — лето. Опять обнесет усадьбу своей позолотой осень. Надвинутся темной громадой бессмысленные, бесплодные годы. И вновь одиночество и постылое постное масло. «2‑го февраля масла постного 20 фунтов» и «16‑го февраля опять масла постного 20 фунтов»… И ничего впереди. Немота.

Но что же делать? Ведь «надо жить».

И в этом горьком неотвратимом «надо» — суровая правда и правота спектакля.

*«Театр», 1985, № 5*

«Дядя Ваня» звучал как глубокая серьезная музыка, смотрелся в благородной сдержанной гамме, и все это: несколько бледная палитра, классический вкус — соответствовало возрасту, мастерству Мастера, но это было далеко не все, что хотел и мог Товстоногов. 1983 год это доказал. Стоило режиссеру найти актера, причину взлета, как он взлетает. Стоило ему оторваться от гармоничной афиши БДТ и взглянуть окрест, на бурливую театральную суету, как глаз выхватил то, что нужно, — и «флагман советского театра» преобразился.

В театр пришел В. Ивченко, и, по справедливости говоря, неизвестно, кто кому более обязан. Великий режиссер в трех шедеврах восьмидесятых годов рассчитывал на поэтический, надбытовой талант, а актер с прекрасным положением и известным именем менял все это на творческий союз с очень неясной перспективой. Ивченко, приглашенный на роль Глумова и получивший маленький эпизод по ходу дела в «Смерти Тарелкина», сыграл на премьере (30 декабря 1983 г.) главную роль, подготовив ее в рекордный срок. Такие «случайности» Товстоногов любил: Смоктуновского для Мышкина, Борисова для принца Гарри, Толубеева для матроса Алексея он находил в последний момент. Премьера «Смерти Тарелкина» состоялась ровно, день в день через год после премьеры «Мачехи Саманишвили». Посвящая ее шестидесятилетию со дня образования СССР, Товстоногов думал и о другом: «В работе над постановкой мне помогли личные воспоминания о старой Грузии, сохраненные с детства» («Смена», 1982, 31 дек.). «Мачеха» примыкает к чудесной «Хануме», пытается и не может с нею сравниться.

В сентябре 1982 года, по пути к «Смерти Тарелкина», Товстоногов выпускает «Амадеуса» П. Шеффера, который породил вопросы, пожиманья плечами, ропот просвещенных зрителей и положил начало закулисных и незакулисных разговоров о несерьезных тенденциях Товстоногова, о непонятных предпочтениях. Все это важно в преддверии «Смерти Тарелкина». Не нравился выбор пьесы — заграничной, {318} бульварной, в то время как есть «бессмертный пушкинский “Моцарт и Сальери”» (вообще появление иноземной пьесы о Моцарте, и Сальери всколыхнуло патриотические чувства критики не только в Ленинграде, но и в Москве). Видели в этом и дурной вкус, и уступку коммерции, удвоенную роскошной «одеждой» спектакля, шелками, бархатами костюмов и занавесей. В одной статье (Б. Кац, «ЛР», 1983, 11 марта) перечислялись ошибки Товстоногова по разным реестрам: режиссер реабилитирует Сальери, Бах не был известен в Вене при Моцарте, неправильно указана цифра вознаграждения композитору… Историзм, пишет автор, торжествует выборочно, а если Моцарт в БДТ — хиппи, то зачем достоверные костюмы?

Критики считают, что не принятый ранее на сцене Ленинграда мелодраматизм цветет в «Амадеусе» пышным цветом, и если бы не усилия актеров, которым приходится преодолеть пороки пьесы, то о спектакле вообще нечего было бы сказать. В журнале «Театр» В. Гульченко публикует целый трактат о гениальности Пушкина и легкомыслии и прямо серости П. Шеффера. Эти интеллектуальные усилия отвлекали от предмета разговора, от спектакля и, кстати, пьесы, разыгранной еще во МХАТе. У Товстоногова Моцарта играет Ю. Демич, Сальери — Вл. Стржельчик. Без особого напряжения вся история укладывается в обычный современный конфликт. Этот Моцарт, если и не гений, любимый богами, то типичный одаренный человек. А сладкоречивый Сальери — типичный профессионал, член любого творческого союза, прекрасно усвоивший внеуголовный и нисколько не романтический способ удовлетворения зависти: не давать Моцарту работы, затруднять ему жизнь бытовыми мелочами, замалчивать его сочинения и, не пролив ни капли крови, убить соперника. Демич, которому претензии на легкомыслие божества лишь мешали, в неуклюжем и земном Моцарте выпускал все социальные пары, которыми как актер был всегда переполнен. Случаи, когда «закрывали», не реагировали, держали без дела, известные по биографиям сверстников Демича, прежде всего режиссеров, литераторов, художников и другой богемы, сходились на этой истории Моцарта, жившего как попало и чем попало за пределами официальной системы культуры и искусства, куда, впрочем, он особо и не стремился. Изобильная декоративность (в трехгранных зеркальных пирамидах утраивались кафтаны, парики и фижмы) метила вовсе не в пышный XVIII век, а в любую историческую декорацию, под прикрытием коей идет одна и та же игра: дележ жизненных благ. Товстоногов и Демич, разумеется, не стали под классическими именами изображать романистов из пожарников или поэтов из котельной, тем не менее замечание недоброжелателя о Моцарте-хиппи показывало, что пьеса Шеффера, несмотря на то, что в подметки не годилась Пушкину и досталась нам со стола безыдейного развлекательного театра, все-таки попала в цель. Пьеса и роль предоставляли исключительные бенефисные возможности для Стржельчика. Но ведь и бенефисов культура Большого драматического не признавала, а признавала только ансамбль!

Художественный руководитель {319} прославленного театра постепенно сдавал позиции режиссера, никогда и ни в чем не заискивающего перед аудиторией и свободного от пережитков старой системы. Товстоногов всегда говорил, что то или иное решение пьесы рождается в зрительном зале, театру ничего не надо придумывать. При этом имелись в виду высокие потребности современников, а не необязательные, пустяковые нужды. Теперь же поведение Товстоногова походило на творческий компромисс, следствием которого становились упрощенные задачи и беспринципность репертуарного выбора. Товстоногов отстает — резюмировали в коридорах театрального мира. Постановка рок-оперы по следам своего ученика В. Воробьева, который еще в семидесятые годы реформировал ленинградскую оперетту «Свадьбой Кречинского» и «Делом», премьера третьей части трилогии А. Сухово-Кобылина и тоже в музыкальном переложении — представлялась уже просто потерей ориентации во времени, вопиющей старомодностью. В решительной статье М. Дмитревской в журнале «Театр» по поводу засилья на ленинградской сцене музыкальных спектаклей, которое и в самом деле было и обличало как всеобщую, поточную конъюнктуру (театр терял дивиденты!), так и разнообразие причин, кинувших самых разных режиссеров в одну стихию, в этой статье не упомянуты БДТ и «Смерть Тарелкина» — явно из этикета, потому что опус Товстоногова — Колкера был центральным событием музыкальной агонии. Возможно, что ради него и написана статья, наделавшая столько шума в благородном застое ленинградского театра. «Все это было, — передавалось по городу после 30 декабря, — и зеленые мундиры, и сукно, и свиные рыла вместо лиц». Видели и сухово-кобылинских монстров бюрократии у Акимова; слышали колкеровские мелодии и лейтмотивы у Воробьева. У Товстоногова «дерзостного прорыва в новое… не произошло» (Е. Соколинский, «Смена», 1984, 25 марта). Потеря чувства современности и уверенный формализм профессионала, формализм уже попользованных образцов, эстрадность, иллюстративность, уступка «великого» текста Сухово-Кобылина вольному стихотворному либретто со слэнгом — так встретили «Смерть Тарелкина». Никто, правда, не отрицал мастерства актеров, замечательной опытности их руководителя.

Атмосфера споров вокруг «Тарелкина» сымитирована в статье Е. Алексеевой «Театральный разъезд» («ВЛ», 1984, 4 июля). Зрители беседуют после представления в БДТ. Противники спектакля раздражены стихами, пением, «откровенной развлекательностью» (Зритель Д.: «После “"Юноны" и "Авось"” ленинградские театры решили доказать, что тоже не лыком шиты, вот и поют и пляшут»); обелением Тарелкина (он странен, интересен вопреки репутации гнусного, низменного существа); модой на соблазн, которой так легко поддается уважаемый театр. Защитники возражают: спектакль безупречной формы, давней товстоноговской темы (чиновный бюрократический Петербург, делающий из человека марионетку — «Помпадуры», «Горе от ума», «Балалайкин»); «второго дыхания», обретенного актерами, и открытия В. Ивченко, «который одной ролью {320} завоевал всеобщую любовь и восхищение».

Прежние дискуссии, разворачивавшиеся вокруг постановок Товстоногова, предметом имели истолкование классической или современной пьесы, мысль режиссера. «Тарелкин» возбудил недоверие, недоговоренность другого рода. Маяковский называл это «эстетической косностью». Фарс и куплет, на которых построена «Смерть Тарелкина», опрокидывали «приличия», принятые всеми и как будто бы неотделимые от БДТ. Мюзиклы шли, «народность», приспособление к массовому вкусу — сколько угодно. К дешевой продукции в музыкальной упаковке Ленинград привык и свое спасение видел, как вскоре выяснилось, в высокоидейной, исторической, публицистической драме. Товстоногов, правда, еще надрывался на этой ниве, то привлекая А. Гельмана и его продолжателей, то зауважав А. Дударева (его «Порог» с Ивченко в главной роли поставил в БДТ Г. Егоров), то породив худосочного «Ивана» через год после «Смерти Тарелкина». Но настоящий прилив театральных сил и фантазий вызвало в нем не нечто монументальное и словесное, а игрище оперы-фарса. С точки зрения казенного искусства, в высшей степени соблюдавшего приличия и требовавшего от «низкого», чтобы оно было «высоким» (а Товстоногов состоит в этой «партии» блюстителей давно, став в ней ветераном), с этой точки зрения совершалось падение в самые низкие жанры, невозможные для академического учреждения.

Никогда не суетясь, Товстоногов обладал способностью «слышать», куда идут пути театра, куда идет зритель и куда надо пойти, чтобы опередить его и найти отклик в зале. Он как будто чувствовал, что выйдет из того или иного общего места, из музыкального спектакля например. Он пошел за фарсом, достигнув вершин профессии, в совершенстве владея театральной формой. Высшая искусность придала «Смерти Тарелкина» характер необыкновенного преображения искусства, обновляющего свои истины в элементарном опыте, в запредельных уличных развлечениях. Когда фарсу отдаются не новички, не дилетанты, а мастера, не потерявшие вкуса к простой игре, к примитиву, то примитив приобретает новую эстетическую ценность. Разводя руками и беспрерывно спрашивая «почему?», критики «Смерти Тарелкина» прозевали подлинную театральную поэзию.

Другим, следующим за ним, Товстоногов оставляет сложные театральные формы, сам довольствуется мнимым опрощением своего умного искусства. Прошло с тех пор более десяти лет — и мы видим его правоту. Входящие в театр поколения вообще готовы впасть в немоту, лишь бы не затевать на сцене церемонии оракулов. Слово без иронии, или пародийного подтекста, или язвительного искажения, самоиронии со сцены не произносится. Травестируются почтенные жанры. Удержать театр под гипнозом интеллектуальной важности удается ценой немалого напряжения, вполне бесполезного.

Вероятно, поэзия «Смерти Тарелкина» лучше виделась и слышалась на расстоянии, потому что о ней, действительно тяготеющей к Акимову и многому другому в петербургском климате, писали москвичи в Москве.

## **{****321}** В. Гаевский Петербургский Кандид

Отпраздновав юбилей, Г. Товстоногов поставил «Смерть Тарелкина», один из лучших своих спектаклей последних лет, один из самых неожиданных, художественно самых смелых. Неожиданность заключается в том, что по формальным признакам «Смерть Тарелкина» — опера (или, точнее, опера-фарс), настоящая опера (за одним или двумя исключениями — без разговорных сцен), трехактная опера с увертюрой, ариозо, дуэтами и хорами. Иначе говоря, не пьеса с песенками, которую лишь ленивый не ставит в наши дни, а чисто вокальный опус, требующий много мастерства и предполагающий иные художественные масштабы. Вероятно, поэтому сочинение Колкера и избрал режиссер. Его постановка — ответ мастера на легкомысленные забавы дилетантов.

Да, но ведь актеры должны петь? И поют: оказалось, что товстоноговские артисты способны справиться и с этой задачей. Конечно, БДТ — не Кировский и не Большой театр, здесь нет профессиональных вокалистов. Но общая профессиональная культура здесь такова, что конфуза не возникает — отнюдь нет, а, наоборот, рождается тот неоперный, но обаятельный вокальный стиль, которого требовал от своих исполнителей Бертольт Брехт, когда ставил в Берлине, в 1928 году, «Трехгрошовую оперу».

При этом актеры очень смешно, хотя и не очень заметно обыгрывают свою ситуацию непрошеных вокалистов. Впрямую об этом, разумеется, речь не идет: ни в тексте, ни в мизансценах нет никакого доморощенного пиранделлизма. Есть некоторый юмористический курсив, некоторая радостная подсветка: актеры весело включаются в игру оперных честолюбий. На сюжет Сухово-Кобылина наслаивается еще один скрытый сюжет: три главных персонажа разыгрывают еще один попутный спектакль — трагикомедию оперных певцов, трагический фарс оперной труппы. Звезда здесь, несомненно, бас (Варравин — В. Медведев) — надменный, уверенный в себе, с замашками гения и повадками генерала. А рядом с ним тенор (Расплюев — Н. Трофимов) — захудалый, спивающийся, потерявший голос и успех, и, если бы не случай, несомненный кандидат в суфлеры. И наконец, баритон (Тарелкин — В. Ивченко) — самый загадочный певец труппы, честолюбец, завистник, авантюрист, подлинный, но непризнанный талант, израненный чужой славой и собственным неуспехом.

Все это прекрасно, согласитесь вы, но Сухово-Кобылин, при чем тут Сухово-Кобылин?

Самое интересное, что этот естественный вопрос на спектакле Товстоногова не возникает. Спектакль смотрится как сухово-кобылинский — по своему содержанию и колориту, по своему языку. Между тем опера написана не на оригинальный прозаический текст, а на стихотворный текст либреттиста. И хотя либреттист В. Вербин безусловно одарен и обычных, столь раздражающих пошлостей в либретто нет, все-таки работа его — искусная стилизация, мастерский перевод, остроумно зарифмованный подстрочник. Мотивы комедии в либретто сохранены, но ощущение подлинности возникает совсем не из либретто. Как же оно возникает, из чего складывается, чем рождено? Это одна из многих загадок спектакля. И хотя разгадка лежит на {322} поверхности и, в сущности, достаточно проста, находишь ее далеко не сразу.

Сухово-Кобылин был великим художником слова, и он это хорошо сознавал. В кратких примечаниях к «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылин пишет о том, что «слова» пьесы — «самая суть дела». Совершенно своеобразная и после Гоголя не имеющая аналогий лексика драматурга: высокопарность и просторечие, а главное, обломки — обломки исчезнувшего живого языка, обломки исчезнувшего художественного стиля, обломки романтических тирад, обломки ложноклассических монологов — вся эта феерия есть, конечно, не только ироническая словесная маска и не только виртуозная, красочная игра слов, карнавал слов, карнавал смыслов — это еще и словесный портрет дрянного времени, вырождающейся эпохи. Сухово-Кобылин был потомственный дворянин, по духу — аристократ; с холодной насмешливостью и затаенной тоской наблюдал он моральное вырождение блестящего дворянства, наступление, как он думал, тысячелетнего царства «приказных», то есть чиновников-взяточников, купцов-выжиг, мещан-прощелыг — диких рож, подлых душонок. Крушение совести, культуры и нравственного порядка вещей Сухово-Кобылин изобразил непосредственно — через гротески языка, через фантасмагорию реплик и монологов. Но кроме того, слово у Сухово-Кобылина — персонаж, может быть, главный персонаж пьесы. Это тот козырной туз, который убивает любую карту — во всяком случае, в схватке мошенников, шулеров, игроков, пути которых в пьесе перекрестились. У Тарелкина компрометирующие Варравина бумаги, у Варравина убивающие Тарелкина слова. И как только Варравин произносит три магических слова («вуйдалак», «упырь» и «мцырь»), участь Тарелкина решена. Бумаги сильны, но слова еще сильнее. Реальные доводы, материальные улики ничего не могут против призраков, существующих лишь в словах, а потому всесокрушающих и вездесущих. Комедия Сухово-Кобылина — об опасном могуществе слова в дореформенные и пореформенные времена, о власти мертвого слова над живыми людьми, об империи слова, воздвигнутой царскими чиновниками и бюрократами. Такую империю слова должен был воссоздать и воссоздал режиссер. В этом ему помогла музыка, помог композитор.

В спектакле БДТ много движения, яркой и выразительной пластической игры. Исполнитель главной роли Валерий Ивченко играет так, что ему может позавидовать артист балетной труппы. Но и у Ивченко, и у других исполнителей главное все-таки не движение, а речь, необычная концентрация речевой энергии, высочайшая интенсивность интонаций. И это речь, а не крик, к тому же нередко приобретающая юморическую окраску. Все это не слишком обычная вещь для современного театра, театра приглушенных интонаций и полустертых фраз, где громкая речь мотивируется лишь истерикой или скандалом. Товстоногов мотивирует громкую речь иначе — как стиль достославных времен, ушедший из театра вместе с классицистской трагедией и площадным фарсом. Громкая речь в «Смерти Тарелкина» пронзительна, живописна и очень смешна, актеры создают карнавал интонаций, адекватный карнавалу сухово-кобылинских слов, актеры играют и перебрасываются интонациями, как гимнасты на трапеции, как воздушные акробаты. Возможно, {323} что в спектакле чисто драматическом, разговорном они не были бы так смелы, так находчивы, так азартны. Но оперный жанр побуждает к интонационной раскованности и даже риску. Тем более опера Колкера, широко использующая речитатив, — опера шаржированных интонационных характеристик. Это то, что в ней наиболее тщательно проработано, что, с театральной точки зрения, наиболее удалось. И это то, что услышал и что усилил театр. В результате слово Сухово-Кобылина, хоть и переложенное на современный стихотворный язык, звучит в спектакле БДТ подлинно, пожалуй, даже можно сказать, — звучит по-петербургски.

Петербургским колоритом окрашено в этом спектакле почти все: дикция, пластика, свет, краски. Доминируют два цвета: зеленый цвет вицмундиров и черный цвет плащей; в зеленый цвет окрашена и возвышающаяся над сценой конструкция, подковообразная арка, — собирательный образ призрачной мечты и имперской архитектуры (художники Э. Кочергин и О. Земцова). Спектакль можно назвать по-стендалевски: «Зеленое и черное», а можно по-яхонтовски: «Петербург», и оба названия точно передадут его стилистику, его поэтику и его скрытый пафос. «Смерть Тарелкина» — спектакль о Петербурге. Еще один спектакль о Петербурге, — необходимо сказать, потому что Товстоногов возводит свое здание совсем не на пустом месте. Тени великих петербургских спектаклей прошлого гнездятся на сцене, появляясь то у портала, то у задника, то у колосников, и тут не мистика, а мастерство, работа художественными ассоциациями, на которые способен искусный, а главное — признательный мастер. Играя намеками планировок и неслышными подсказками мизансцен, используя минимум выразительных аксессуаров и, наконец (повторим это еще раз, потому что такое увидишь нечасто), обыгрывая сам способ актерского поведения, саму манеру актерской игры, режиссер вводит на сцену фон легендарных театральных эпох, словно бы выстраивает идущую вглубь времени незримую анфиладу: Николай Акимов, Всеволод Мейерхольд, старая Мариинка, старая Александринка. При этом Товстоногов ставит свой, абсолютно ни на что не похожий спектакль.

Напомним, что жанр «Смерти Тарелкина» обозначен как «опера-фарс» по некоторой аналогии с оперой-буфф Жака Оффенбаха. Но что такое опера-фарс? По-видимому, опера о сильных страстях и низменных интересах, в пародийных целях использующая низовой музыкальный материал, ориентированная на просторечие, на городской фольклор, на уличные интонации, на площадные мотивы. Иными словами, это опера, преднамеренно пониженная во всех компонентах и по всем статьям утратившая понятие о высоком стиле, бельканто, верхних «до» или «си», подобно тому как ее персонажи утратили понятие о человечности, чести и гражданском долге. Вольтеровский Кандид еще может претендовать на мюзикл — и такой мюзикл написал композитор Леонард Бернстайн. Кандид Тарелкин Сухово-Кобылина может быть героем лишь оперы-фарса, и такую оперу написал композитор Александр Колкер.

Но надо прямо сказать: спектакль БДТ и красочнее и богаче своей музыкальной основы. У Колкера в двучлене «опера-фарс» под ударением второе слово, а Товстоногов ставит и оперу и фарс, под ударение у него попадают оба слова. Товстоногова увлекают нарядное оперное великолепие {324} и небрежное фарсовое дезабилье, надменный ампир и непозволительное веселье; некоторые эпизоды поставлены в импозантной манере императорских театров той поры, когда их посещали цари, а в некоторых сценах оживает непритязательное искусство фарсовых антреприз, популярных в среде петербургского беднейшего чиновничества и мещанства.

Да и сама фарсовая стихия у Товстоногова разнообразна, включает и чистый фарс, и бурлеск, и даже «черный юмор». Товстоногов совсем не модернизирует Сухово-Кобылина, а наоборот, очень точно передает его неповторимый комедийный стиль. Этот сумрачный человек верил в смех, был поэтом смеха. В сфере комедии он намного опередил свой век, предложив такие формы комического, которые стали широко разрабатываться уже в нашем веке. Но кроме того, это был комедиограф-эрудит, комедиограф-классик. Он преданно следовал Гоголю, другим источником вдохновения (в «Свадьбе Кречинского») для него был Мольер. П. Марков мимоходом отметил близость Сухово-Кобылина к французскому театру. Наблюдения Маркова всегда очень точны и в данном случае позволяют предположить, что мимо Сухово-Кобылина не прошли впечатления от оффенбаховской оперетты. К сожалению, ни оффенбаховской легкости, ни оффенбаховского фона (совершенно естественного для петербургской театральной жизни шестидесятых годов) в музыке Колкера нет, а в спектакле Товстоногова он есть, и оба каскадных эпизода — с Брандахлыстовой и ее дочерьми — в сценическом исполнении кажутся современной версией оффенбаховской оперетты.

Естественно, что столь необычный жанр по-новому преломил традиционную петербургскую тему. Петербург Товстоногова дается в двух образах, в двух резко контрастных аспектах. Есть имперский и есть захолустный, мещанский Петербург, и захолустье мало-помалу овладевает столицей. Есть парадный и призрачный Петербург, Петербург оперы, Петербург классической русской культуры. И есть Петербург телесный, Петербург во плоти, малоизвестный Петербург сального анекдота, куплета и фарса. В одном Петербурге присутствуют, важно кивают, испепеляюще смотрят, барственно ходят, царственно говорят. В другом — делают и не отдают долги, пьют водку из штофа, ощупывают женскую грудь, подымают выше колен подолы. Парадный и призрачный Петербург — это Варравин, сановник в генеральских чинах, персона, сверкающая расшитым золотом генеральским мундиром. Актер В. Медведев играет Варравина очень хорошо. Варравин — Медведев не просто генерал, но именно оперный генерал, и все его интонации взяты из оперы: это как бы оперный реквизит, а все его жесты скопированы с императорского портрета. Большой репрезентативный портрет государя возвышается на заднике (то есть на воображаемой стене), и Варравин сверяет свою выправку и свои позы с портретом. Все поменялось местами в департаменте, созданном БДТ: портрет здесь модель или оригинал, а человек — уменьшенная копия портрета. Поэтому, несмотря на свой зычный голос и внушительный рост, персонаж. Медведева кажется призраком или тенью.

А вот захудалый, низкорослый Расплюев — это человек во плоти, и актер Н. Трофимов уморительно играет этого пьяненького, но себе на уме мужичонку. Апофеоз роли — знаменитые и страшные сцены допросов: Расплюев ведет дело, Расплюев ловит злодеев и добывает себе крест, Расплюев {325} спасает Россию от нечистой силы. И надо видеть, как Трофимов умно строит роль: никакого избыточного гротеска, никакой излишней фантасмагоричности, перед нами не маньяк, не кровожадный злодей, не персонаж театра гиньоль, перед нами действительно фарсовый персонаж, наделенный здравым смыслом и мужицкой сноровкой. И чем больше деловитого усердия и хитроумной сметки вносит Расплюев — Трофимов в свое невероятное расследование, тем больший оно вызывает комический эффект и тем более серьезным оказывается смысл сцены.

У Сухово-Кобылина каждый из эпизодов допроса есть некоторый почти музыкальный ансамбль, почти гармоничный дуэт, который Расплюеву приходится силком создавать, потому что глупые свидетели не сразу понимают, что от них надо. (В другой пьесе трилогии, в «Деле», обмен взяткой между умелым взяточником и умным просителем прямо называется «игрой на клавикордах».) Таков юмор Сухово-Кобылина, и это, конечно, юмор не для слишком возвышенных, слишком чувствительных душ. Им он может показаться циничным. Такую возвышенную, чувствительную натуру играет Г. Богачев. Три его выхода, три блистательных фарсовых антре — три зарисовки высокопарного «прогрессиста»-болвана, попавшего в кутузку и не сразу догадавшегося, как здесь надо себя вести. Другого свидетеля, очень смешного, даже не фарсового, а былинного дворника, превосходно играет Л. Неведомский.

Под стать свидетелям пять героинь спектакля. В женских эпизодах — многие типы опереточных буффонад и различные градации фарсового комизма. Мавруша — О. Волкова — это фарс лукавый, утонченный, изящно стилизованный. Талантливый мастер сценической миниатюры, Волкова и здесь на высоте, может быть, это ее лучшая роль за последние годы. Играется блестящий этюд, содержание которого — бесстыжий бабий обман, а форма — бестолковая бабья гримаса. Не припомнишь, чтобы какому-либо актеру, а тем более актрисе удавалось так забавно — и так очаровательно — перекорежить рот, поставив губы почти вертикально. И эта гримаса — пародийная по отношению к трагедийной маске с разверстым для крика ртом — по-видимому, стала маленьким открытием в исхоженном вдоль и поперек мире фарсовых трюков.

В более агрессивных приемах играет В. Ковель Брандахлыстову, а молодые актрисы Т. Лебедева, Т. Коновалова, Е. Алексеева — ее дочерей, трех «курочек», трех панельных принцесс, поющих заунывный вагонный романс низкими, прокуренными голосами. Сама же Брандахлыстова обрисована в той живописной и точной манере, которая отличает спектакль: это условный и бытовой персонаж, театральная фурия и грубая Лиговская скандалистка, она и мегера, она и мещанка.

И среди всех этих забавно-страшноватых фигур фигура совсем не забавная, изломанная, полная желчных гримас и мрачных страстей.

В фокусе спектакля — Тарелкин.

Это не само собою разумеющаяся вещь. В прежних постановках в Тарелкине нередко видели не столько живое лицо, сколько театральную функцию и карнавальную маску. Тарелкин — тот, кто вносит стихию игры и провоцирует движение сюжета. И хотя такая трактовка находит некоторую поддержку {326} в пьесе, конечно же, она неполна и, конечно, она не устраивает театр. Тарелкин в спектакле БДТ — и гистрион и человек, он существует одновременно в двух художественных планах. Исполнитель играет почти карнавальные трюки и тайную человеческую боль, этот Тарелкин принадлежит и не принадлежит театрально-условному миру спектакля. И прежде на сцене БДТ мы видели одинокого актера-протагониста, вносящего в действие острый и как бы непредусмотренный драматизм. В такой роли появлялись Е. Лебедев (в «Мещанах»), С. Юрский (в «Горе от ума»), О. Басилашвили (в недавней постановке «Дяди Вани»). Теперь в аналогичной роли Валерий Ивченко, актер, до того игравший в киевском Театре имени Ив. Франко. Это его дебют в БДТ, дебют на русской сцене, к тому же дебют, подготовленный в считанные дни (он вынужден был заменить заболевшего артиста). Экспромт стал событием в жизни ленинградского театра.

Удивительный актер, как бы ваяющий свою интонацию, свой жест, даже свой взгляд, — настолько все выразительно и рельефно, настолько все выявлено и воплощено. Актер-ваятель, мыслящий и чувствующий пластично. При этом он быстр, внутренне чрезвычайно подвижен, способен к молниеносным перевоплощениям и переходам (без чего Тарелкина-Копылова не сыграть), способен исполнить классическую трагедию и грубый фарс, но то и другое — остраненно, чуть холодно, чуть иронично. При этом он полон скрытых страстей, с избытком наделен тем редким качеством, которое можно назвать темпераментом мысли, огнем ума. И в Тарелкине Ивченко играет прежде всего ум — ум яростный, ум низкий, но независимый, ум воспаленный.

Но кто такой этот молодой человек с бледным лицом и улыбкой, отчасти мефистофельской, отчасти подловатой? Мститель, соглядатай, игрок? Всего понемногу. Может быть, заговорщик, а может быть, шпион? Тоже возможно. Ивченко играет все вариации петербургского «человека из подполья». Иными словами, он играет «подпольного человека», способного к любым превращениям, а не только к превращению в старика (что он делает по ходу спектакля). Это уже не актерство, не протеизм, не только игра масками — это моральная способность стать кем угодно и это маниакальная (еще не отмеченная ни в психологии, ни в драматургии) страсть быть кем угодно, но только не собой. Тарелкин у Ивченко — Фауст наоборот, молодой человек, захотевший стать стариком, чтобы освободить себя от непосильных жизненных обязательств.

Режиссер сочиняет для Тарелкина яркий фон: тринадцать или четырнадцать сослуживцев, притом каждый со своей пластикой, со своим смешком, но все они — на одно лицо и все вместе создают своеобразный кордебалет челяди, кордебалет чиновников-лакеев. Они ненавидят хозяина-генерала, сплетничают, злословят, злорадствуют за его спиной, но при появлении Варравина тушуются, пресмыкаются, преданно замолкают. Это рабы, а Тарелкин не раб, это неудачники, а Тарелкин — не неудачник. Тарелкин у Ивченко — пария, умный человек без прав, то ли потерпевший крушение дворянин, то ли обездоленный разночинец. Но это пария, готовый на все, решивший любой ценой вырваться из ничтожества, любой ценой стать «силой». Тарелкин у Ивченко — пария-авантюрист и пария-мечтатель.

{327} Это классическая петербургская мечта о могуществе, о власти над судьбой, над людьми, над деньгами. Это сюжет многих пьес, повестей и романов. Но, сохраняя напряженность и драматизм, Сухово-Кобылин снижает — травестирует — сюжет, гротесково преображая все обстоятельства и все аксессуары. Германн из «Пиковой дамы» искал могущества за зеленым столом, с помощью трех карт «Венеры московской». Тарелкин ищет могущества, выкрадывая бумаги Варравина и инсценируя свою смерть с помощью тухлой рыбы и фальшивых слез кухарки Мавруши. Безумная идея Германна неотделима от красоты, мошеннический план Тарелкина неотделим от шантажа, безобразия и вони. Но страсть у них одна, страсть у Тарелкина подлинная, не подставная. На этом настаивает драматург, и это играет актер. Актер играет мечту, ставшую мошенничеством, воровством, и мошенничество, ставшее призрачной мечтой и огненной страстью.

Теперь отвлечемся на время от спектакля и перечтем пьесу еще раз. «Смерть Тарелкина» — комедия, включающая в себя трагедийные мотивы, трагедийный тон и даже трагедийные поступки: на одну из тем «Смерти Тарелкина» Толстой впоследствии напишет «Живой труп». Комедия Сухово-Кобылина кажется пародией на драму вообще и даже пародией на драматическую ситуацию добровольной смерти. В трагедийную схему Сухово-Кобылин вносит прозаический бытовой мотив: трагедия долга подменяется трагикомедией человека, которого душат долги и который решил обмануть судьбу и кредиторов. В классической литературе это не новый мотив, однако никто не трактовал его так остро. Никто не находил для героя-должника столь душераздирающих слов, никто не придумывал для него таких фантастических положений. И во всей трилогии Сухово-Кобылина долги — жестокая драма праздного россиянина, оторвавшегося от корней, драма безысходная, почти роковая. Комедийной ее делают титанические усилия спастись, не уплатив; гораздо меньших усилий потребовал бы честный труд, но герои Сухово-Кобылина предпочитают своротить горы, чтобы отсрочить уплату или вообще не уплатить, но не желают пошевелить и мизинцем, чтобы что-либо заработать.

Так возникает грандиозный план Кандида Тарелкина устроить свои собственные похороны, организовать свою смерть и жить по документам действительно умершего Силы Силыча Копылова.

И так возникает грандиозный по своему комизму ряд последующих событий, с железной логикой, логикой гегельянской (а Сухово-Кобылин был гегельянцем и обладал ярко выраженным философским складом ума) выстраиваемый драматургом.

В первоначальных набросках комедии Тарелкин носил фамилию Хлестаков, и это не только дань Гоголю, которого Сухово-Кобылин боготворил, но и определенный ключ к пьесе. Прожженный мошенник Тарелкин наивен (потому и имя его — Кандид, «простодушный»), и ему присуща «легкость в мыслях». Смерть Тарелкина — хлестаковщина, мистификация на грани ребяческого обмана, отчасти мщение, отчасти мошенническая шутка. Но самонадеянный Кандид вздумал шутить с петербургским бытом и петербургским департаментом, а там шуткам не верят и шуток не признают. И быт — в лице Брандахлыстовой, сожительницы покойного Копылова, — предъявил {328} на него неожиданные права. Вместо лелеемой свободы — нечаянная узда, вместо одиночества и покоя — шумная баба с прижитыми детьми и совместной постелью. А департамент — в лице Варравина — решил усмотреть в мошенничестве Тарелкина сотрясение основ, а в шутках найти связь с нечистой силой. Варравин переквалифицировал хлестаковщину в дьявольщину, в заговор и государственную измену. История Тарелкина — история того, как царская власть упраздняет в человеческом поступке всякий индивидуальный смысл, как царская бюрократия превращает нечестный, но остроумный план в нечто бесконтрольное и безымянное, в анонимное «дело». Была попытка уклониться от уплаты долгов и заработать на шантаже — вышел абсурд, вышла какая-то нелепость. Был Тарелкин, стал «вуйдалак», «упырь» и «мцырь». Это и есть смерть Тарелкина в некотором философском смысле. Это и есть окончательный итог пьесы.

Генеральная тема «Смерти Тарелкина» — произвол, произвол на всех уровнях и всевозможного рода, здесь как бы дана философия, психология и даже эстетика произвола. Бросая вызов судьбе и вступая в борьбу с генералом Варравиным, Тарелкин объявляет себя умершим, присваивая себе фамилию, возраст и внешность другого человека, в ответ на что генерал Варравин объявляет его «вуйдалаком», «мцырем», «упырем», не человеком вообще, а порождением нечистой силы. Козыри Тарелкина — произвол в отношении жизни и смерти, козыри Варравина — еще больший произвол в отношении реальности, естественного порядка вещей, и в этой фантастической азартной игре произвол генерала оказывается «старше». Попутно тема пьесы из чисто философической приобретает острейший социальный аспект: ничтожный квартальный надзиратель произвольным решением начальства — того же Варравина — получает неограниченную власть над людьми, и в заключительных эпизодах комедии мы видим картины необузданного полицейского произвола.

Трилогия Сухово-Кобылина была напечатана в Москве в 1896 году под общим названием «Картины прошедшего». Конечно же, этот заголовок никого не убедил. Театральная цензура наложила запрет на постановку «Смерти Тарелкина» (сохранявший свою силу более тридцати лет) и даже «Дела». Описывая «картины прошедшего», Сухово-Кобылин имел в виду послениколаевские, казавшиеся либеральными времена, его злая ирония питалась зрелищем либеральных иллюзий и надежд, а тайная горечь — ясным сознанием того, что надежды обманули. Сухово-Кобылин не верил в пореформенный общественный прогресс; по-видимому, он вообще не верил в возможность прогресса. И само понятие и само слово «прогресс» даются им в насмешливом, чуть ли не в издевательском контексте. Унижение прогресса — это в сущности содержание его последней пьесы, ее комическая основа, ее драматический нерв. Господин положения в пьесе — страх, древний страх перед «оборотнями», «упырями», «мцырями». Первым в мировой литературе Сухово-Кобылин показал то, что много позднее будет названо манипуляцией страхом и что уже в XX веке войдет в каждодневную практику фашистских государств. «Картины прошедшего», и особенно «Смерть Тарелкина», — вещь исключительной пророческой силы. Но почти такой же силой обладает заключенный в ней пессимизм. Б. Алперс даже полагал, что «Смерть Тарелкина», {329} будучи гениальным произведением литературы, нетеатральна по сути своей, ибо безысходная развязка драмы нарушает этический закон, непререкаемый закон театра. Вполне возможно, что Б. Алперс прав. И может быть, потому Товстоногов избрал для постановки оперу, а не оригинальную пьесу.

К тому же оперный жанр позволил Товстоногову продемонстрировать еще один театральный эффект, который выходит далеко за рамки только аттракциона-эффекта. В спектакль введен хор — хором становятся уже упомянутые чиновники; надевая поверх зеленых вицмундиров черные долгополые плащи, эти тринадцать (или четырнадцать) разгневанных мужчин создают необходимый противовес стихии веселья, царящего на первых планах спектакля. Хор вносит лермонтовский колорит в сухово-кобылинскую постановку. Хор — образ возмездия и высшего суда, коллективный образ Неизвестного, Наблюдателя, Персонажа, Который Все Видит. Без хора масштаб спектакля был бы, вероятно, иным. Хор расширяет пространство действия, пространство сцены, придает спектаклю дополнительную историческую глубину. И наконец, хор поддерживает чисто вокальный строй оперы-фарса: все-таки исполнители главных партий, как мы помним, не профессиональные вокалисты.

Итак, мы увидели карнавальный спектакль, в котором драматизированы и укрупнены все скрытые драматические темы пьесы. Это и есть большой стиль, естественный для Большого драматического театра, это и есть стиль товстоноговской режиссуры. Как хороший дирижер открывает купюры в партитурах старых мастеров, так и Товстоногов восстанавливает в классических пьесах значение мотивов, которыми пренебрегали в силу каких-то причин, в силу исторической односторонности прежде всего. Художественный метод Товстоногова прежде всего объективен. В этом мы убедились еще на премьере «Мещан». И когда спокойная историческая объективность пересекается с социальной эмоцией, а психологический анализ не стесняет ни алогичности, ни гротеска, ни стихии игры, тогда рождается еще одно образцовое произведение БДТ, к числу которых мы относим и рецензируемый спектакль.

И наконец, последнее: еще раз о мастерстве, но в другой связи, в связи с драматургом. В трилогии Сухово-Кобылина содержится своеобразная апология мастерства: здесь демонстрируется мастерство мошенничества («Свадьба Кречинского»), мастерство взятки и шантажа («Дело»), мастерство полицейского преследования, дознания и допроса («Смерть Тарелкина»). Герои Сухово-Кобылина — профессиональные вымогатели и шулера, и они охотно распространяются о своих профессиональных секретах. Конечный образ трилогии — адская кухня, дьявольская мастерская. И этому ложному мастерству беззакония, мастерству зла Сухово-Кобылин противопоставляет другое, подлинное мастерство, мастерство драматурга, мастерство смеха. Таков ответ мастера с человеческой душой мошенникам-монстрам. И любой театр, решивший поставить какую-либо из сухово-кобылинских пьес, должен опираться на высшее режиссерское мастерство, на высокое мастерство актеров. Одними благими намерениями здесь не обойтись. Спектакль БДТ лишний раз удостоверяет это.

*«Театр», 1984, № 7*

{330} «Трехгрошовая чувствительность», как выразился Д. Золотницкий, «трехгрошовые сантименты» («ЛП», 1984, 1 марта) обращались прямо к Брехту, имя которого давно повторяет Товстоногов, присоединяя его то к имени Толстого, то к имени Горького. «Что-то брехтовское живет в спектакле», — дополняет Ю. Рыбаков («СК», 1984, 3 марта). Богатство юродствующей сатиры в «Смерти Тарелкина» обеспечивалось «Идиотом», «Ревизором», «Балалайкиным», «Помпадурами» (А. Свободин, «ЛГ», 1984, 25 апр.), то есть самой долгой режиссерской страстью, не утихнувшей, а, наоборот, обретшей крылья. Этот мрачный, демонический полет (а вовсе не «спокойная праздничность», зарегистрированная Е. Соколинским — «Смена», 1984, 25 марта) на большой высоте состоялся и благодаря актеру, который внес в актерскую палитру БДТ новые краски. Ивченко романтический актер, он умен, щедр, его талант тревожен и трезв. Для Товстоногова открылось пространство последней мечты, гаснущей, гордой, полуживой и полумертвой. Когда Тарелкин, возвысясь на стуле, пел что-то вроде «я червь, я бог», человеческая комедия, которую всю жизнь играл Товстоногов, вступила в последний, снова торжественный и неожиданно трагический, акт. Тарелкин — вечная забота характерного комика — в БДТ преобразился в падшего ангела, в мстящего демона и подпольного современника.

При Товстоногове Ивченко сыграл в БДТ четыре роли в одном искривленно-романтическом ракурсе. Вслед за триумфальным Тарелкиным — Глумов, как обещанный Ивченко, так и отданный ему. В «Мудреце», при всем интеллектуализме замысла, режиссер выбрал играющего человека, актера в стихии актерства и вслед за тем опубликовал «Заметки о театральной импровизации» («Театр», 1985, № 4), где провозглашал, что в импровизации все начала и концы театра. Ведь Мольер и Шекспир создавали пьесы непосредственно в театре (и это говорит известный сторонник литературного приоритета), а опыт П. Брука и Уильямса убеждает, что «печатный текст — формула, по которой строится спектакль». Апология, а может быть, крен в сторону актера, которого он всегда любил и на котором держался как режиссер, теперь, в середине восьмидесятых годов, в годы подведения итогов, вызвана новыми опасениями: искусство (режиссерское) вырождается в ремесло. Товстоногов верит, что «импровизация должна стать сегодня ведущим принципом театрального творчества». В «Мудреце» так оно и было, хотя актер, азартно играющий в Глумова, снова выглядел «духом изгнанья» (А. Свободин, «ЛГ», 1985, 24 июля), а искуснейше играющие в Мамаевых и Крутицких водили хоровод вечно актуальных, а в тот год сногсшибательно узнаваемых масок.

26 марта 1984 года в БДТ — день премьеры «Киноповести с одним антрактом» с Алисой Фрейндлих — актрисой, созданной для импровизации и только что явившейся в БДТ. Событие, сделавшее в городе шум, событие, опережаемое самыми неутешительными прогнозами о союзе БДТ и Алисы Фрейндлих. Желание благополучного исхода актерской драмы (замечательная, лучшая актриса Ленинграда, осталась без театра, который решил, что она не поспевает за его творческой {331} поступью и только тянет назад, к своим Таням, Ликам и Гелям), желание это было так велико, что «болельщики» Алисы одаривали ее, а заодно и «Киноповесть» А. Володина щедрой поддержкой: «Одна Ирина не утрачивает способности видеть мир прекраснее, чем он есть, лететь ему навстречу, желая претворить мечту в реальность» (Е. Алексеева, «ВЛ», 1984, 27 марта). Фрейндлих играла судорожно. Она всю жизнь была блондинкой арбузовской мелодрамы, безгрешной кокеткой с тяжким горем на сердце и незаметной жизнью. И солисткой ленсоветовского хора. В БДТ и первое, и второе отпадало. Жанр Фрейндлих (ее заслуга, как некогда заслугой французской актрисы был жанр «Режан») на основательных подмостках не выживал, сминался плотностью товстоноговского спектакля. Спустя несколько лет об этом можно говорить без опасения навредить, потому что с тех пор Товстоногов все-таки нашел способ (и самый простой) вернуть актрисе присутствие духа, смелость, а городу вернуть актрису. Он не побоялся создать для нее микроклимат внутри театра, поставить спектакль «на Фрейндлих» — и она отозвалась с вдохновением, которое помнят только ее прежние зрители. К несчастью, их дуэт продолжался недолго.

А тогда — сколько бы ни соединяли «Киноповесть» с эпохой Володина, с «Фабричной девчонкой» и Женькой Шульженко, сколько бы ни закрывали глаза на тщету соединенных усилий режиссера и актрисы — ничто не помогало, блондинка успеха не имела.

## И. Павлова Блондинка на бегу … или в полете?

Еще не так давно герои Александра Володина — «странные люди», идеалисты, максималисты — воспринимались не только своеобразными, неординарными личностями, но оказывались проводниками духовности в мире; самая их непохожесть, «странность» звучала в сознании как некая декларация, как знак обостренного нравственного чутья, эмоциональной глубины, душевной тонкости и чистоты.

Это казалось настолько естественным для володинской драматургии, было так привычно, что, когда в творчестве А. Володина возникли мотивы переоценки, когда произошло переосмысление некоторых позиций, это стало восприниматься как кардинальная смена героя.

В одном из володинских сценариев о героине было сказано: «… женщина эмоциональная, любит жертвовать собой, помогать, спасать. Правда, за это она требует удивления и благодарности. Она и мужу своему жертвовала и спасала его, но он давно уже тяготится возложенным на него бременем пожизненной благодарности…». Действительно, в этой женщине не вдруг узнаешь былых володинских максималисток, но если вглядеться… Обнаружится, что та самая «обостренная чуткость» направлена теперь главным образом на самое себя, а нравственный максимализм — в основном применительно к окружающим.

Героиня спектакля «Киноповесть с одним антрактом», поставленного в АБДТ им. Горького Г. А. Товстоноговым по сценарию А. Володина «Блондинка», принадлежит к этой когорте.

{332} Сюжетная канва проста: молодая женщина любит некоего непризнанного гения и жизнь свою намерена посвятить служению этому человеку и его высокому призванию. Сам факт непризнанности только подстегивает ее энтузиазм, а проблемы собственного житейского благополучия эту самоотверженную женщину не волнуют, как, впрочем, и благополучие близких, легко приносимое в жертву этой благородной цели.

Но вот в чем штука: «гений» уже разочаровался в своей «высокой миссии» и очень не прочь пожить обыкновенной, благополучной, спокойной жизнью, а женщина в своем несокрушимом энтузиазме настойчиво тянет его к тому, что сам он уже воспринимает как юношеское заблуждение, как детскую болезнь. Она с упорством одержимости пытается втолкнуть его, обыкновенного, в тот образ, который выдумала, который ему не по мерке.

И то, что в своей самозабвенности она пускает под откос собственную жизнь, служит едва ли не оправданием ее грубому вторжению в чужие судьбы, которые мимоходом, не глядя, она может и сокрушить, и обжечь презрением, раз уж они не скроены по ее образу и подобию.

Энергия этой современной «пигмалионши» поистине устрашающа, и, оказываясь в финале перед лицом краха всех своих иллюзий, героиня запоздало обращает «глаза зрачками в душу», пытаясь понять: что же произошло? Почему принципы, по которым так свободно жилось в двадцать лет, не дают того же эффекта в тридцать? Почему, сохранив мироощущение юности, неминуемо отрываешься от сверстников, друзей, любимых и остаешься один? И вообще, почему нельзя не меняться?

Впрочем, можно при желании историю Ирины (ее играет народная артистка СССР Алиса Фрейндлих) трактовать и так: пошлость победила количественно и возвела героиню на костер одиночества. Для этого довольно увидеть всю ситуацию глазами героини, и именно этот путь, похоже, был избран театром.

Г. А. Товстоногов выстроил спектакль средствами строгими, скупыми до аскетизма, до лапидарности; на сценических фурах «приезжают» к Ирине люди с их домами, вещами, судьбами, сменяя друг друга, как фигурки на карусели: «уезжают» использованные и больше ненужные (до поры до времени), растормошенные, с растрепанными чувствами, с растревоженными ранами. Где-то там, за кромкой сцены, склеивают по кусочкам разбитое, приводят себя в порядок и по первому требованию Ирины приезжают вновь.

А на сцене безраздельно царит она, дирижирующая этими приездами — отъездами, никак не вписывающаяся в скучные будни и будничному миру неудобная, ненужная.

Думается, немного найдется в современном театре актрис, способных на такую мощную и непрерывную затрату физической энергии. Ирина — Фрейндлих практически не покидает сцену на протяжении всего спектакля, и динамизм ее сценического существования исключителен. Право, не по себе делается от мысли, что человек постоянно вынужден жить в этом изматывающем ритме, в этой неистовой нескончаемой гонке — куда-то, за кем-то — каждую минуту, как солдат, готовый к подъему по первому сигналу.

{333} И конечно, в какое сравнение в этим вихрем могут идти тихие домашние радости матери (Н. Ольхина), ординарное существование преданного Миши (А. Толубеев) или мирное прозябание «гениального» Льва Николаевича (Ю. Демич)?

… Может быть, да, а может быть, и нет. Лев Николаевич задавлен напором Ирины. Когда нельзя просто удрать, он действует по известному принципу: согласиться, но сделать по-своему. Жизнь пророка ему не по зубам, да и миссия-то, простите, смехотворная. Лев оказался вовсе не львом, объясниться с Ириной не решился, струсил. Но предал ли? И виноват ли, что львиная шкура ему не по размеру? Однако этот «самозванец поневоле» театром обвинен безусловно: пошляк, предатель и трус.

Но просто жить и работать, просто любить (как умеет) жену и растить ребенка — такая ли уж это пошлость, как кажется Ирине? И если на меньшее, чем быть подругой великого человека, она не согласна, то при чем тут Лева? В спектакле АБДТ перед Ириной виноваты все: никто не способен оценить по достоинству ее высоких устремлений, ее веры в непонятное предназначение Льва, жертвенности ее натуры, ее бескомпромиссности, наконец.

Стоп. А на какие компромиссы ей, собственно, предлагалось пойти? Чем таким особым ее заставляли поступиться, а она не захотела? И что вообще стояло за всем ее вихревым бегом (кроме, разумеется, стихов влюбленного Миши: «Бегите же, пока бежится, а не снесете головы, хотя бы память сохранится, как весело бежали вы!»)?

Да всего-то и предлагалось: не бежать, а жить. Не размахивать своими идеалами, а нести их в себе. Любить негения — раз уж он не гений. Или не любить, но не тянуть силком в пророки. Выйти за Мишу, если уж решилась. Или не выходить без любви, но не звать, не обещать, не корежить разом несколько чужих жизней. Притормозить свой стремительный бег по кругу.

Но этого как раз и нельзя. Ибо все мельтешение Ирины, вся ее энергичная суета — единственное, на чем, как на ките, и держится ее «особость»: это исключительность по инерции. И недаром так пронзает ее картина Левы. Рисовать на пустыре — скучно. Засадить пустырь цветами, а потом рисовать их с натуры — хлопотно. Самое милое — рисовать цветы, игнорируя пустырь.

А старушка, единственный человек, который ничем перед энергичной блондинкой не виноват, умерла и оставила у Ирины в руках 600 рублей на квартиру для Левы — жгущее руки свидетельство греха. До Старушки ли было в вихре!..

И когда ждешь наконец прозрения, пелены, упавшей с глаз, Ирина вдруг попытается от греха откупиться. Добрым делом. Филантропией. Ерническим «валасапедом». Неприятно, конечно, что так получилось, и от денег, конечно, надо бы избавиться, но этой Ирине рук они не жгут. Потому что ни ощущения вины, ни понимания горькой ошибки эта женщина так и не испытывает. Потому что чувство своей правоты и своего права она проносит через весь спектакль. Кто-то, помнится, назвал Ирину «лирической героиней спектакля». Так оно и есть. Другое дело, что драматической героиней она не стала.

{334} Режиссер воспринял Ирину в ряду былых героинь Володина, и выбор актрисы на главную роль это только подтверждает. Весь комплекс качеств, которые уже привычно связываются с именем А. Фрейндлих, «работал» на то, чтобы оставить за Ириной место духовного камертона. Но заодно ненароком получилось, что Лев обязан был стать велик. Миша должен был с радостью бросить ей под ноги свою судьбу; что подружки с детьми — клуши и мещанки, а одиночество Ирины — горькая плата за исключительность. Глаза зрачками в душу обернуться так и не смогли.

Спору нет — никто не ждал и не хотел суда над Ириной. Но и умиление театром непреклонностью своей героини — вместо анализа и горьких размышлений — тоже оказалось неожиданностью. Впрочем, это, конечно же, приятнее, чем мучиться над «проклятыми вопросами», ровно настолько же, насколько приятнее рисовать цветник вместо пустыря, независимо от выбора натуры.

*«Смена», 1987, 21 июня*

Премьера следующей весны — «Рядовые» (26 апреля 1985 г.), обставленная с наивозможной значительностью — к 50‑летию Победы, бесспорная и холодная вещь. Пьеса А. Дударева, монументальная как руины войны, которые изображает, театральным памятником возвышавшиеся посреди сцены, и высокопарная, как подобает историко-революционному жанру, опоздала с появлением на этой сцене. В пятидесятые годы Товстоногов мог бы сделать из нее высокую театральную трагедию, как сделал это с «Оптимистической», тогда он любил контрасты патетического и юмористического, торжественные, длинные монологи, неспешность и крупность драматических событий. Беда в том, что тогда подобная пьеса о войне, об ее трагическом исходе и опустошении, производимом ею в душе человека, была невозможна. Теперь же памятники у Товстоногова остаются только памятниками. Даже в 1985 году отступление от знакомых победных настроений в картине войны встречается настороженно: «Спектакль, наверное, можно было бы упрекнуть в некотором несоответствии его остродраматического, подчас трагедийного звучания атмосфере и духовному настрою последних недель войны» (Э. Яснец, «ЛП», 1985, 6 мая). В 1975 году сказали бы много резче: искажает историю. Жестокая пьеса Дударева в сценическом варианте пугала, но страшно не становилось. Мастер выполнил все условия «жанра-реквиема», но не более того.

И в том же, 1985 году афиша БДТ «украсилась» совсем уж бульварным названием «Этот пылкий влюбленный». Известно было, что пьеса Н. Саймона прошла на Бродвее более тысячи раз. В Ленинграде, как и положено бродвейской продукции, она ставилась на актеров — Алису Фрейндлих и Вл. Стржельчика. Фрейндлих, конечно, была главной виновницей бульварного торжества на академической во всех смыслах сцене. Ее партнер, Вл. Стржельчик, давно изжитую Товстоноговым тягу к гастрольным ролям все-таки не потерял. Когда А. Свободин называет рецензию «Обыкновенное актерское чудо!», то в первом слове слышится отзвук того ушедшего обыкновенного театра, где {335} правили актеры. Фрейндлих лучшие свои годы прожила именно так: репертуар собирался на нее, труппа играла вокруг нее, что было справедливо и мудро со стороны главрежа Театра Ленсовета И. Владимирова. Она играла в обыкновенных мелодрамах, создав собственный стиль, основанный на умном женском и артистическом кокетстве и чуткости к современной психологии и мелодике жизни.

Все это ей вернул великодушный Товстоногов, наверняка знавший, что от такого ординарного букета носы очень просвещенных зрителей будут отворачиваться. Прежде чем смириться с участью ансамблевой актрисы (каковой она стала в «На дне»), Фрейндлих напомнила о своем замечательном прошлом, о мелочах, из которых ткалась ее роль, о комедийной характерности, притеняющей темы женского несчастья, столь долгого и разнообразного, что его может хватить на целую актерскую жизнь. Интересно, что в контексте БДТ Фрейндлих до некоторой степени неузнана: трех героинь, пишут в критике, играет «язвительная» и «злая» актриса (Ю. Смирнов-Несвицкий, «Труд», 1985, 20 окт.). На самом деле Фрейндлих нисколько и никогда не сатирична (даже в Селии Пичем), она понимает всякую душу женского рода и принимается хлопотать о ней, как адвокат. Когда она покинула Театр имени Ленсовета, ей не пришлось сыграть — и это тоже судьба — героиню еще одной арбузовской премьеры на этой сцене, которую сам автор называл «анти-Таней» («Нечаянный свидетель»).

А в БДТ сентиментально-сочувственный тон не принят. Вл. Стржельчик действительно «распознавал непроходимую ограниченность идеалов “сладкой жизни”» (тот же Ю. Смирнов-Несвицкий). Романтизм его героя «закруглялся» на привычную житейскую колею, потому что ни смелости, ни тонкости Барни Кэшмену от природы не дано, актер подавал это со свойственным ему поблескиванием, умелым нажимом. Другое дело героини Фрейндлих — все три обиженные одиночеством, в разной степени «повернутые» на своих проблемах, жалкие и отчаявшиеся. Фрейндлих «сочувствует», «улыбается», даже комикует, но, пожалуй, все-таки не «издевается».

## А. Свободин Обыкновенное актерское чудо!

«Алиса Фрейндлих и Владислав Стржельчик» — так можно было бы озаглавить эти заметки. Я живо вообразил и начальные титры несуществующего фильма, который, вполне возможно, будет существовать: «Алиса Фрейндлих и Владислав Стржельчик в спектакле “Этот пылкий влюбленный”. Пьеса Н. Саймона. Перевод П. Мелковой. Постановка Г. Товстоногова. Академический Большой драматический театр имени М. Горького. Ленинград, Фонтанка, 65».

А можно вообразить концерт. Выступают драматические артисты. Выходит конферансье и, ликуя, выстреливает в зал: «Алиса Фрейндлих и Владислав Стржельчик!» Или вечер в консерватории. На эстраде женщина в длинном платье: «Концерт для скрипки и фортепиано. Алиса Фрейндлих и Владислав Стржельчик!»

{336} Но мы смотрим спектакль. В нем нет ничего, что было бы придумано специально, дабы актеры могли «показать себя». А то, что Алиса Фрейндлих играет трех непохожих друг на друга женщин, отнюдь не эффектный прием режиссера и актрисы. Эта возможность заложена в пьесе. Более того, тут ее тайный смысл.

Пьесу известного американского драматурга очень серьезные критики, возможно, назовут «крепко сделанной!», или «коммерческой», или еще как-то в этом же роде. Укажут на отсутствие в ней «второго плана» или «глубокого социального анализа действительности», и так далее. Они будут правы. Чего нет — того нет. И герой, и героини Саймона отличаются от персонажей других американских драматургов, например Лилиан Хеллман, Теннесси Уильямса, Миллера, Олби и даже Гибсона, автора известной нашему зрителю пьесы «Двое на качелях». Но это другой ряд, другой род драматической литературы. Одним словом, тут другой случай, а следовательно, и другой закон. Перед нами легкая ироническая комедия с элементами трагикомедии. Так ее читает и ставит Г. Товстоногов, так ее и играют актеры. На протяжении всего спектакля они остаются внутренне, а часто и внешне эксцентричными, однако ноты грусти, этакой застывшей на миг тоски звучат в их пассажах. Автор, очевидно, фиксирует некоторые типичные состояния людей в современном американском обществе. Он в самом деле не слишком углубляется в первопричины этих состояний, но, если их верно акцентировать в движении роли и при этом не «передержать», так сказать, не перегнуть в сторону драмы, то моменты эти вызывают мгновенную боль. Своеобразные «стоп-кадры» печали.

Барни Кэшмен, когда-то мечтавший стать поэтом, но ставший владельцем рыбного ресторана, на пятьдесят втором году абсолютно монотонного существования, когда все дни — как под копирку, пытается «сломать рисунок своей жизни» (это его слова). За двадцать пять лет не поцеловавший ни одной женщины, кроме своей жены, он жаждет «взрыва». Он почувствовал что-то такое, неотвратимое. И он приглашает на тайное свидание в квартиру своей матери первую приглянувшуюся ему в ресторане женщину. Он, больше всего любящий открывать консервные банки с креветками, пытается открыть чужую душу. Ему хочется человеческого контакта, а не банального адюльтера.

В. Стржельчик начинает «пиано». (Музыкальные понятия просятся на язык, когда вспоминаешь этот проникнутый музыкальностью спектакль.) Его Барни в первом свидании тих, закован в обязательный для делового человека синий костюм, что непременно монтируется с автомашиной «бьюик». Его движения робки, а улыбка — само смущение. В ответ на намерения его первой дамы, выраженные грубо и прямо, без всяких затей, он мямлит что-то смутное. Его руки все время согнуты в локтях, а пальцы собраны в щепотку, точно он держит ими что-то хрупкое или собирается завязать вокруг шеи обеденную салфетку.

По мере того как Барни «учится жить», освобождается от панциря респектабельности и движется от темно-синего костюма, строгого галстука и крахмальной рубашки к свободной коричневой спортивной куртке, его партнерши совершают как бы обратное движение. От скандально раскованной {337} Элейн до анекдотически зажатой, нестерпимо приличной и с «философией» Дженет. В последней Барни точно обретает себя, каким он был вначале.

Однако есть более существенное движение героинь Алисы Фрейндлих. Когда мы знакомимся с последней, то понимаем, что самой-то ценной личностью, несчастной и драматичной была первая.

Не просто перевоплощение, но сравнение характеров составляет нерв игры актрисы. Перевоплощение же виртуозно, увлекательно. Высшая школа актерской игры, класс — это доставляет удовольствие зрителю само по себе.

Три женщины разительно отличаются пластикой. Ни одного повторяющегося жеста, ни одной знакомой интонации. Актриса не прибегает к замысловатому гриму, но добивается полнейшей неузнаваемости — обыкновенное актерское чудо.

Алиса Фрейндлих сочувствует, улыбается, издевается — так можно определить ее отношение к каждой из трех ее героинь.

Элейн Новаццо. Остроумна. У нее нет ни сил, ни времени на подыскание приличных синонимов. Она называет вещи своими именами. И «вещи» не первого сорта, и «имена» не для нежного слуха. Предыстории у нее нет. Как она жила — мы не знаем. Но она единственная из трех, которую актриса наделяет глубоким чувством. В этой легкой комедии она ближе всех к серьезному психологическому театру. Постепенно мы понимаем, что, несмотря на бурный, «кинжальный» диалог Элейн с Барни, приход ее в эту сверхухоженную квартиру — акт отчаяния, а не поступок из серии «день, ночь — сутки прочь». Она приговорена, легкие ее неизлечимы. На финише жизни она ищет близости, чтобы хоть на миг согреться, почувствовать себя женщиной. Но заметно раньше Барни она понимает, что они с ним не сойдутся — слишком разительно несовпадение состояний. Ее согреет окурок, который она подберет на лестничной площадке у лифта перед тем, как исчезнуть. Алиса Фрейндлих умеет играть эти «блиц-эпизоды». В браваде нагибается она за окурком, поднимает его, и в этот момент что-то пронзает нам душу.

Бобби Митчел, напротив, предысторию имеет. Маленькая актриса, певичка, эстрадница, где-то у кого-то в чем-то снявшаяся. Ей мерещатся грандиозные контракты, ей все еще чудится успех, во сне она видится знаменитой. Бобби Митчел никогда не реализуется. Маленький человек в погоне за счастьем. От этого можно «свихнуться», с ума сойти. Она уже пациентка психиатрических лечебниц, подданная марихуаны. С горьковатым юмором играет актриса невероятную смесь из полуистерической исповеди, танцевальных па, перепадов апатии и бурлеска. И все это с милой иронической усмешкой. В каскадном стиле ведет эту сцену и Владислав Стржельчик. Вначале Барни старается завоевать Бобби, он уже не тот, что в первой новелле, он осмелел, он учится обращаться с женщиной. Но, поняв, кто перед ним, он прилагает отчаянные усилия, чтобы избавиться от Бобби. Даже закуривает с ней сигарету с наркотиком.

Однако эта часть в спектакле кажется сейчас протяженнее, нежели следует. Может быть, это ощущение проистекает оттого, что мы, зрители, {338} раньше Барни догадались, что к чему у этой бабочки с опаленными крыльями.

А весь свой сарказм актриса обращает на третью свою героиню. Дженет Фишер — этакая хрупкая, этакая застенчивая, этакая угловатая. Движется бочком, садится на стул бочком. Не выпускает из рук своей сумочки — точно это нечто живое, в чем ее защита и спасение.

Игра с сумкой, борьба за сумку с партнером — урок комедийного мастерства. Давно не приходилось видеть столь отточенной «игры с предметом». Помню, как Алиса Коонен на одном из последних своих вечеров рассказывала о том, что такое «игра с веером» в драмах из светской жизни, утраченная ныне на театре. Знаменитая актриса держала в руках веер, подаренный ей Марией Николаевной Ермоловой. И чуть-чуть показывала. Это был танец рук, немой диалог с вещью, так много говоривший о характере женщины. Игра с сумкой Алисы Фрейндлих напомнила мне этот эпизод теперь уже театральной истории.

Меланхоличная Дженет, которой изменяет муж, разочарована в… человечестве. У нее томный взгляд, она философствует, она смущена. Глядя на нее, думаешь: любой грех, только не это занудство. Она напоминает героиню одного из рассказов Чехова, которая не знает, чего ей хочется — «конституции или севрюжины с хреном». Беспощадный сценический шарж!

… И Барни остается один. Сломать рисунок своей жизни ему не удалось, «взрыва» не получилось. Да и что можно было сломать в этом изысканном интерьере, в котором всякая вещь — подушечки, креслица, стульчики — неподвижна, а ложе словно памятник, который нельзя и думать тронуть. Тут пыль сдувается десять раз на дню. Интерьер склонен самовосстанавливаться. Работа художника О. Земцовой и проста, и точна.

И Барни устраивает имитацию «слома». В этот несостоявшийся «дом свиданий» он приглашает на свидание… свою жену. «Давай просто встретимся!» — говорит он. И кажется, проживя бок о бок четверть века, они встретятся в первый раз. Финальная точка Стржельчика трогательна и проста.

Спектакль напоминает балет, сюжет которого — сам балет. Начинается с приседаний у станка, а заканчивается бравурным парадом вариаций, прыжков и фуэте. Демонстрация изощренного мастерства. Мы соскучились по ней в драматическом театре. Очень серьезным критикам она кажется чем-то сомнительным. А как хорошо, когда следишь за каждой интонацией, наслаждаешься жестом. И я уверен — не будет и двух одинаковых спектаклей. Тут поле для импровизаций. Два мастера будут всякий раз играть по-другому — пробуя, выискивая: находя все новые ритмы, нюансы, неожиданности. Концерт для двух дорогих инструментов. Можно и не быть пророком, чтобы предсказать, что очень скоро «Этот пылкий влюбленный» сделается ленинградской достопримечательностью, театральным сувениром. Его станут дарить на дни рождений и праздники.

— Примите два билета на Алису Фрейндлих и Владислава Стржельчика!

*«Советская, культура», 1985, 22 окт*.

{339} «Театральный сувенир», как выразился А. Свободин, образуя театр в театре, где играют нечто повседневно-праздничное, пригодное и для гастролей, и на замену, мобильное для нужд репертуара и вечное по спросу публики, ничуть не изменил общего направления БДТ. Товстоногов по-прежнему считает необходимым и словом, и делом участвовать во внешних событиях, тем более что они становятся не на шутку интересными и называются «перестройка». Он спешит включить в нее театр — не БДТ, тут он «торопится не спеша», а в качестве общественной силы искусство театра: «Думаю, перестройка в театре даст плоды раньше, чем в других сферах жизни» («Коммунист», 1987, № 10). Прогноз этот не сбылся, никто не знал, что и как изменять в театре, он повалился сам. Наверное, и Товстоногов не знал, потому что премьерой «в духе времени» у него стала пьеса тельмановского направления, но не самого Гельмана, а рижского драматурга В. Дозорцева.

В «Последнем посетителе» имеется весь необходимый декор жанра-протокола, переходящего в нравственную дискуссию. Его премьера состоялась перед открытием XXVII съезда КПСС (29 января 1986 г.). Правда, и «Рядовые», и «Последний посетитель» в определенном смысле неподсудные произведения: их темы и разрешения, со всей гражданской ответственностью даваемые режиссером, предупреждали эстетические оценки. Товстоногов сам огораживался неопровержимой лексикой: «Пьеса получилась партийной в самом высоком смысле этого слова, в ней ощутим нерв времени» («Смена», 1986, 30 янв.). Посетитель в приемной министра здравоохранения, аноним, играющий в судьбе советского чиновника роль не менее роковую, чем Неизвестный в судьбе Арбенина, этот нерв определяет так: «Нами должны руководить чистые люди. Чтобы жили так, как говорят. А то верить не сможем». Основатель темы, А. Гельман, прервался с драматургией и занялся чистой публицистикой, продолжая свою тему на страницах «Литературной газеты». Набирали обороты моторы процессов, разносящих в клочья все системы… «Последний посетитель» и вкатился по инерции в «перестроечные» пересуды, по инерции продолжил разговорный театр Товстоногова-гражданина. Он еще «призывает в союзники» Ленина, портрет которого по завершении визита к министру разрастался до размеров киноэкрана. Министр Казмин (конечно же, К. Лавров) передумывал жизнь и решался на ее передел.

Зрители Товстоногова, те, кто не то чтобы прощали, а просто знали, что не надо принимать в расчет въевшуюся в плоть и кровь гибкость курса и уклоняющуюся принципиальность, и всех примиряющую нравственность, что надо ждать великих спектаклей великого режиссера, в этом истина и суть искусства Товстоногова, эти зрители соблюдали деликатную паузу. А молодые — не прощали.

Среди большого числа рецензий, почтительно разбиравших, кто, что, за кем сказал, появилась статья, решительно оспаривающая достоинства и пьесы, и спектакля. Такое право всегда есть у критика, честь тому, кто им пользуется. Но в какой контекст поставлен «Последний посетитель»! — рядом с Акдрамой (Театром драмы имени Пушкина) {340} и И. Горбачевым, которых не принимали всерьез добрых два десятка лет! Хотя автор рецензии, напечатанной в «Ленинградском рабочем» под рубрикой «полемические заметки», прав, вернее права, в целом — была ли эта правда нужной и заслуживал ли ее Товстоногов? Был ли он виноват, выбирая пьесу с таким кратковременным резонансом, обреченную на смерть спустя один сезон? Был ли циничен в этом выборе — как раньше в выборе «Оптимистической трагедии», «Беспокойной старости» и «Протокола одного заседания»? Говорил ли Товстоногов неправду? Эти вопросы продолжают стоять, как стояли они в начале нашего путешествия по премьерам Товстоногова, потому что Товстоногов, более чем кто-либо из его коллег и тем более учеников, был прямодушен и откровенен в контактах с официальной идеологией и потому пожинал в поколениях детей и внуков недоумение, а иногда и недоверие. Но имеем ли мы право, взрослые, и дети, и внуки, не прощать художнику, у которого была единственная возможность высказывания — публичная и определимые не им границы этого высказывания? Нет, не имеем права. Товстоногов намеренно не избегал того, чего разной ценой, до страданий и отвержений, стремились избегать те режиссеры, которые в компромиссе видели самый тяжкий грех. Не был он и наивным певцом, и циничным иллюстратором. Как ни парадоксально это звучит, Товстоногов имел талант совершенно бескомпромиссный — именно он вел его прямо к острым темам нашей жизни, к легальному их образцу и казенному подобию, которые он считал действительными, действующими, а значит, и достойными театрального отражения. Наконец, всеми этими великими, хорошими и слабыми, как «Последний посетитель», вещами обеспечивалась глубина и свобода «Идиота», «Смерти Тарелкина», не потому, что он приберегал их для настоящего искусства, а потому, что добывал их, не отворачиваясь от сложностей и грязноватых оттенков выпавшей ему реальности.

Можно автору «полемических заметок» задать и еще один вопрос: позволительно ли «путать» плохой спектакль Товстоногова и плохой спектакль Горбачева, даже если оба состояли профессорами одного театрального института? На него по-разному ответят те, кто видел БДТ в шестидесятые, семидесятые годы, и те, кто успел только к самому концу, к «Последнему посетителю» и «Рядовым» и по ним проставляет оценки. Этим последним, молодым, тоже не откажешь в оправданности критериев, как бы спокойно, без всякого содрогания они ими ни пользовались. Надо признать: вежливая и трезвая отповедь Москвиной была полезна уже тем, что нарушала игру в дискуссию, которую затевал спектакль, и веру в то, что протокольные притчи в самом деле дадут какие-то рецепты нравственного выживания в стране поставленных с ног на голову понятий. Т. Москвина — не зритель Товстоногова в том смысле, что ее поколение и должно, и может иметь своих кумиров, свои примеры чести и честности. Ее статья, может быть, впервые показала, что время наступает, и наступает жестоко, и что оно пока несправедливо, неразборчиво и, пожалуй, слишком самоуверенно.

## **{****341}** Т. Москвина Ждем открытий

Зачем люди ходят в театр? За разным. Смелый разговор о политической, общественной ситуации в стране, о проблемах развития экономики, идеологии, культуры способен привлечь зрителя не менее, чем блестки прославленного мастерства в легкокрылой комедии. С публицистики в театре — особый спрос. Тут требуется реальность проблемы, масштаб ее постановки и обязательно — при творческом, страстном отношении театра к поставленным проблемам и заявленным вопросам. Все театры ищут и находят пьесы, по их мнению, актуальные. Две премьеры — «Последний посетитель» В. Дозорцева в АБДТ им. М. Горького и «Требую суда!» О. Перекалина в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина — пример публицистики в ленинградском театре на сегодняшний день.

Недавно в газете «Советская культура» драматург А. Мишарин приветствовал то обстоятельство, что в предсъездовскую афишу театры включили пьесы молодых драматургов. Порадуемся и мы, хотя, в общем-то, это специфическая радость работников театра. Зрителю, как правило, безразличен возраст драматурга — была бы пьеса хороша. Поэтому буду вести разговор о пьесах Дозорцева и Перекалина (они как раз молодые драматурги) без всяких скидок. «Кто начал — тот не начинающий»…

Заместитель министра здравоохранения Казмин и его помощник Ермаков жили хорошо и спокойно, зажимали критику, нарушали профессиональную этику и даже докатились до преступлений, уголовно наказуемых. И вот пришло возмездие — оно приняло облик молодого человека по имени Посетитель. Посетитель убежден: «нами должны руководить люди чистые». Поэтому он уговаривает Казмина уйти с поста, уговаривает сначала вежливо, затем яростно и решительно, разматывая перед нами клубок давних темных дел Казмина и Ермакова. Посетитель — это рупор авторских идей, система фраз, исполненных благородного пафоса. Постановщик (в данном случае и художник) спектакля Г. Товстоногов решился на удивительное самоограничение, отказался от своего богатейшего арсенала художественных средств ради того, чтобы между пьесой и зрителем не стояло никаких барьеров, затемняющих или усложняющих ее смысл.

Пьеса Дозорцева написана не без живости; у нее напряженный сюжет, но главное — она оснащена репликами, вызывающими в зале аплодисменты. Связь, которая возникает между зрителем и спектаклем по актуальной пьесе такого рода, — совершенно особая. Например, герой, обратившись лицом в зал, восклицает: «Должны же мы наконец навести порядок на своей земле!» — зритель искренне аплодирует. Он откликается на такие фразы, где бы они ни были сказаны или напечатаны, когда бы он их ни услышал — он откликнется, ибо это для него — главное. Спектакль «Последний посетитель» тоже вызывает горячую зрительскую реакцию на свою систему фраз — в них заключено общественное негодование по поводу лиц, занимающих высокие посты, но не являющих собой образцы высокой морали. «Вы что думаете — это все ваше? — кричит Посетитель, указывая замминистру на его кабинет. — Вы здесь только потому, что есть я!»

Трудно зрителю, в чьей душе живы гражданские чувства, не отозваться {342} на эти слова, на этот пафос. Но… Попробуем проанализировать. Начнем с такого — очень важного для пьесы — эпизода. «Вы помните записку Ленина Цюрупе?» — спрашивает Посетитель. Нет, они не помнят. Посетитель подходит к шкафу, где стоит Собрание сочинений Ленина. Шкаф наглухо заперт. Видимо, и не открывался никогда. В гневе Посетитель разбивает стекло: «Пусть дышит!».

Эффектно. Однако вдумаемся: а могли бы эти люди, Казмин и Ермаков, назубок знать сочинения Ленина, ловко оперировать цитатами и в то же время оставаться людьми нравственно нечистыми, о своем животе лишь пекущимися? Увы, могли бы. Тогда зачем шкаф ломать? Ну, вызубрит Ермаков цитаты из статей Ленина, при его-то изворотливости, — и что, дело пойдет на лад?

Не пойдет. Посетитель предлагает Казмину уйти. Допустим, он уйдет. Придет другой, получше? Но общество не вправе полагаться лишь на совесть своих министров! Тут нужен закон, а не произвол. Если Посетитель так хорошо знает произведения Ленина, борется за соблюдение ленинских норм жизни, если он действительно проник в суть ленинского учения, если помнит об учете, контроле, внимании к экономическому механизму, то как он мог допустить такую архинаивную истерику, такую вопиющую политическую безграмотность — апеллировать к совести должностного лица?! Когда, где этим занимался Ленин и кого он этому учил?

Вот парадокс: автор задумал Посетителя как воплощение истинной гражданственности, как справедливое возмездие с точки зрения ленинского учения, а его герой ведет себя политически безграмотно и прикрывает цитатами собственное слабое понимание того, какими должны быть и как регулироваться механизмы общественной жизни. Искусственный прием (появление Посетителя) переворачивает смысл пьесы, делает ее публицистичность поверхностной.

В спектакле АБДТ обаяние несколько смягчает парадоксы пьесы. В его Посетителе нет ходульности, речи не звучат как заученная декларация, они искренни, по интонации — естественны. Это умный человек, не без лукавинки, и он хорошо подготовился к встрече. Обдумал, что и как говорить. Перед ним — его давние враги, и он упоен собственным достоинством, счастлив оттого, что наконец чувствует настроение зрителя. Пришел интеллигентный человек, который, хотя и начитан, действительно наивен. Но его наивность милее цинизма. Просто милее — общественной пользы от нее никакой. Хороший человек пришел к плохим людям будить их совесть — в исполнении Толубеева это почти трогательно. Если бы…

Если бы мы в силах были поверить, что у Казмина (Кирилл Лавров) действительно совесть нечиста! Но — нельзя, никакой нет возможности. Все обвинения ему кажутся чудовищной ошибкой, и вот почему. Основные идеологические споры с Посетителем ведет подлец Ермаков, роль же Казмина выписана неважно, маловнятно, большую часть времени Казмин — Лавров в задумчивости сидит на диване. И мы смотрим на него и видим нашего столь давно и заслуженно любимого актера, облик которого ничего не говорит нам о преступлениях против нравственности. Наоборот, нам кажется, что это хороший человек, а все происходящее — недоразумение. Правда, {343} у Казмина — Лаврова бывают вспышки ярости, что свидетельствует о каких-то чертах характера, о направлении темперамента. Но создание характера — это уже из области сценического искусства, театр же отказался от такого пути в пользу того, что называют «открытой публицистичностью». Спектакль пользуется успехом, природу которого я пыталась объяснить: это взаимные заверения театра и зрителя в обоюдном желании порядка в общественной жизни, в лучших гражданских чувствах, своего рода разрядка общественного «нерва». Хотя глубины проблемы, существа дела пьеса В. Дозорцева не задевает.

… Интерьер Пушкинского театра невольно настраивает всякого пришедшего на праздничный лад. Хочется надеть лучшее платье, как-то соответствовать плавным линиям занавесей и расписных ярусов, мягкому мерцанию бархата и золота. Пушкинский театр славен традициями… Впрочем, если речь о традициях, то о каких именно? Много традиций у театра. Например, была и такая — в прошлом веке на александринской сцене ставили множество актуальных пьес, на злобу дня: утром в газете — вечером в театре. Надо сказать, одно время подобные пьесы просто заполонили репертуар, а пьесы Островского часто проваливались, о чем он сам и писал — есть ли основания ему не верить? Рассказываю читателю типовой сюжет актуальной пьесы в постановке Александринского театра сто с лишним лет назад.

Порядочный, но слабовольный дворянин, занимаясь промышленностью, запутался в делах. Его компаньон, миллионер и аферист, разбогатевший пройдоха-купец, сватает своего сынка-недоросля к дочери дворянина, девушке редкой красоты и душевности. Дочь любит молодого, честного, смелого адвоката, но ради отца дает согласие на брак. Адвокат берется распутывать дела компании и выясняет непорочность дворянина. Но поздно. Ужасный брак совершен. Девушка кончает жизнь самоубийством. «Вот они, ваши дела! — восклицает адвокат над трупом ее. — Когда же на Руси восторжествует правда и справедливость!»

Вроде бы актуальность совсем другого сорта. Однако есть какая-то совершенно точная схема для определенного рода актуальных пьес. Почему-то пьеса О. Перекалина «Горячая точка» («Требую суда!») в чем-то удивительно схожа с типовыми актуальными пьесами прошлых лет, хотя ее действие происходит в наши дни на далекой железнодорожной станции в Сибири.

Схожесть — в мелодраматическом наборе персонажей: герой (Зацепин), злодей (начальник станции Метель), честный, но слабый (секретарь парткома), молодые честные (сын Зацепина, дочь Метеля). Схожесть — в типичных мелодраматических ситуациях (Василиса, жена Метеля, уходит к Зацепину, сын Зацепина влюбляется в дочь Метеля, Зацепин в финале умирает в больнице и так далее).

Но настоящая публицистика несовместима с мелодрамой, потому что дело публицистики — правда, а дело мелодрамы — утешение. Герой драмы, Зацепин, тяжело болен. Борьба за правду сводит его в могилу. Зачем этот чисто мелодраматический способ вызвать дополнительное сочувствие к герою? В драме действуют, как правило, люди здоровые, и это в высшей степени справедливо. Исключения чрезвычайно редки: «Егор Булычов» Горького. {344} Но в той пьесе болезнь героя — идейно значима, она становится предметом специального художественного исследования; это — образ близкой гибели целого клана людей старой России. В пьесе Перекалина болезнь героя — именно мелодраматической природы. В конце концов, все в эту болезнь и упирается — не будь он болен, всего бы добился, стало быть, данный конфликт случаен. А противники Зацепина — злодеи, не пощадившие больного. Сталкиваются не две полярные жизненные позиции, как то предполагает публицистическая пьеса, а несчастный больной человек и шайка жуликов. Следовательно, пьеса обращена уже не к нашему разуму, а к механизмам какого-то уже рефлекторного сочувствия.

Не стану подробно описывать спектакль (постановка И. Горбачева), поскольку театр абсолютно доверился в данном случае пьесе, потому и речь о пьесе и ее сути. Мотив болезни, надо сказать, не углублен театром, А. Михайличенко — Зацепин не дает развернутой картины нелегкой жизни больного человека, однако, поскольку болезнь входит в состав существа пьесы, от нее не избавишься. Все, что сказано о способах общения театра и зрителя по поводу «Последнего посетителя», справедливо и здесь. И здесь наибольшее оживление в зале вызывают некоторые реплики Зацепина (лицом к зрителю, задумчиво: «Где же мы ошиблись?»). Отчаявшись обеспечить порядок на своей станции, Зацепин включает красный свет, останавливает движение поездов на участке и, лежа в больнице, требует суда, требует вызвать на суд всю бригаду. Опять искусственный прием. Почему поступки героев пьес Дозорцева и Перекалина носят такой ненормальный, вызывающий, истерический характер? Потому ли, что они придуманы, навязаны героям для сценического эффекта? Почему истерику нам предлагают считать подвигом?

Надо сказать еще вот о чем. Приходилось встречать рассуждения о том, что Пушкинский театр старается сохранить романтическую традицию актерского искусства, воспринятую от мастеров прошлого. В спектакле «Требую суда!» я не видела явного воплощения данной традиции. Напротив, успех у зрительного зала имеют как раз актеры, намечающие контуры реальных сценических характеров, — это В. Смирнов (Метель) и М. Хижняков (поп-расстрига дед Макар). Остальные исполнители ограничиваются, в общем, произнесением текста.

Понимаю: театр, ставя актуальную, на его взгляд, пьесу, хочет заявить в полный голос о своей принципиальности, о своем интересе к делам страны, высоком накале гражданского пафоса. Но получается, что дальше заявлений дело и не идет. Разве есть у театра какие-то иные средства воздействия на ум и душу зрителя, помимо живой, осмысленной игры актера? Разве Н. Симонов — Сальери («Моцарт и Сальери» А. Пушкина), В. Честноков — Игрок («Игрок» Ф. Достоевского), В. Меркурьев — Прибытков («Последняя жертва» А. Островского), Ю. Толубеев — Собакевич («Мертвые души» Н. Гоголя) — разве эти прославленные творения мастеров Пушкинского театра не были проникнуты принципиальностью, сознательным отношением к жизни, искренним гражданским чувством? Конечно, были, потому и запомнились крепко, потому и прошли десятилетия, а зрители, воспитанные этим вдохновенным искусством, не могут их забыть. Это доказывает, что знакомство {345} зрителя с текстом поверхностной, но «актуальной» пьесы — не единственный путь для театра доказать свою гражданственность. Заменят ли благородные декларации потрясение от подлинного творчества? Надо ли отказываться от сценического искусства при постановке актуальной пьесы? Тем более на сценах таких театров, каковы АБДТ и Пушкинский? Да и всякая ли пьеса, заключающая ряд правильных, нужных слов и фраз, в самом деле помогает зрителю познать современную жизнь?

*«Ленинградский рабочий», 1986, 18 апр*.

Оставалась еще одна премьера. Около нее маячили замыслы, которым не суждено было сбыться: «Закат» И. Бабеля, «Дальше, дальше, дальше…» М. Шатрова, «Жизнь есть сон» Кальдерона… Последняя премьера реализовала идеал официального искусства (существительное и прилагательное в данном случае абсолютны), потому что на премьере присутствовал генеральный секретарь ЦК КПСС, председатель Президиума Верховного совета СССР, отец перестройки, будущий Президент М. С. Горбачев. День премьеры — 12 октября 1987 года — рассчитали к визиту Горбачева в Ленинград. Высокий гость благодарил театр и его главу, беседовал с ними, фотографировался. Премьерных зрителей такого ранга ни БДТ, ни Товстоногов раньше не знали. Освящение театрального произведения высочайшим вниманием устанавливало между художником и властью равноправие, которое вдруг стало возможно, благодаря совпадению целей власти и искусства, совпадению преходящему, но реальному в тот исторический момент. Глава государства узнавал актеров в лицо и говорил с ними как благодарный зритель — «это ли не цель желанная?», невероятная десять лет назад, когда Романов определял желательные и нежелательные для обозрения со сцены, теле- и киноэкранов лица ленинградских актеров. Словом, возникло нечто сладостное и потешное, какой-то «апофеоз Лифшица» (по Ильфу и Петрову). Торжественности сопутствовало чувство горечи за опоздание всего этого величания и чувство разочарования оттого, что содержание спектакля никак не участвовало в церемонии, превратясь во что-то вторичное — иначе о каком государственно-культурном акте могла бы идти речь? Деполитизация и деидеологизация наконец настали, принеся искусству полную свободу и отстранив его от сфер, в которых оно привычно участвовало и вне них мыслилось с трудом. Да, пять лет назад такой спектакль с посвящением семидесятилетию Великого Октября ожидал умопомрачительный скандал, подобное посвящение означало бы святотатство и политическое преступление. К счастью, теперь можно посвятить что угодно чему угодно. Но товстоноговское «На дне» целиком принадлежит «светлому» прошлому. Сарказм посвящения, гражданственный дух, заговор со зрителем, позволяющий театру говорить, а публике домысливать, вся непременная общественная ажиотация, весь прогрессивно-идеальный пафос, подтекстовка пьесы к шершавым мелодиям времени — присутствует в премьере 1987 года. Конечно, их роль попутная, она назначена практикой такого театра, который требовался неудовлетворенному собой обществу. {346} Остальное — поэзия, причем, в горьковской версии она прекрасна благодаря мученическому, низкому происхождению и безнадежности своих устремлений.

У А. Эфроса одной из последних премьер тоже был спектакль «На дне». Коротко говоря, к эфиру прекрасных мелодий, созданных человеком, обитатели таганковской ночлежки присоединяли свою, которая долго искалась, складывалась, трудно выпевалась и, подпорченная самоубийством Актера, все-таки вливалась в мировую музыку, туда, где уже летали мелодии «Нормы», песни Высоцкого, басовые плачи Шаляпина, восторг И. Штрауса и прочие голоса. Каждый оставляет здесь свою песню, у ночлежников была только «Солнце всходит и заходит» — и они ее оставили. У Эфроса никто не пьет и все становятся пьяными. Навеки раздраженный Сатин (в замечательном исполнении И. Бортника) пьян от непроходящей злости, Барон Б. Романова — от возбуждающих мозг воспоминаний… Никто там не сидит и не лежит, а если уж ложатся, то умирать на полосатый матрас. Люди блуждают в одиночку, хаотично, как атомы в холоде космоса. Тоска разъединения преодолевалась на минуты, когда, сгрудившись на матрасе, они пели о тюрьме, в которой всегда темно. В эфросовском спектакле с его истекающим угаром была та же точка схода, что и в мрачно-живописной (как на полотнах Броувера — Е. Алексеева, «ВЛ», 1987, 12 окт.) картине у Товстоногова. Это простое и недоступное до слез человеческое единение. Парение мелодий над голым двором, перед кирпичной стеной таганковской сцены, только вначале казалось навязанным пьесе М. Горького, а к финалу верилось, что жажда божественной музыки, лирические чаяния и есть содержание драмы Горького.

Товстоногов подхватил тему, поставив «На дне» вскоре после Эфроса. В шестидесятые годы между ними уже возникла подобная перекличка — «Тремя сестрами», когда московский спектакль и вторил ленинградскому, и углублял его трагизм. Теперь, в восьмидесятые, для Эфроса Горький — неожиданная и в своем роде счастливая встреча под конец творческой биографии. И для Товстоногова, пусть для него Горький — свой автор, а «На дне» — четвертое возвращение к нему, горьковский спектакль 1987 года, тоже итоговый, последний в жизни. В нем он все тот же Товстоногов — с его верностью классике и театральным традициям. Пьеса, говорил он, идеальна для нынешнего состава БДТ, а потом находили, что Ивченко — Сатин напоминает Станиславского, а Басилашвили — Барон — Качалова. Товстоногов тот же «в постижении через классическую пьесу конфликтов современности» (Е. Алексеева). Он — об этом уже шла речь — по-прежнему связывает глубину театрального конфликта с остротой реальных. Персонажи его постановки с их личными драмами свободно входят в новые исторические потоки, потому не удивительно, что совершенно горьковская Настя — Фрейндлих так напоминает Кабирию (Е. Полякова, «Театр», 1988, № 8). Спокойно перечитывая пьесу, Товстоногов, как это было не однажды, и особенно с Горьким, в то же время находит нерастраченное, никем не увиденное. На этот раз открытие связано с четой {347} Костылевых — страшной Василисой и страшным стариком. Костылев Лаврова — сила, которой можно бояться всерьез (Е. Сурков, «Четвертое возвращение», «Известия», 1987, 4 дек.). Лука Е. Лебедева у Товстоногова защищает право человека на смерть, подталкивая нерешительных. Актер Вл. Стржельчика — не из бездарностей, он должен был играть Гамлета, никак не меньше. Полагая, что «На дне» — главное произведение Горького («Смена», 1987, 16 сент.), Товстоногов поставил его как главное свое произведение. Свобода последнего высказывания вернула мастера к аксиоме, с которой он и его современники всегда жили: «Существует только человек, все остальное дело его рук и его мозга». Текст Горького зазвучал «первозданно-очищенно» (Н. Старосельская, «СК», 1987, 22 дек.), с недостатком гордости, зато с избытком горечи.

Актеры, занятые в «На дне», — народные артисты, герои социалистического труда, депутаты и делегаты, кинозвезды — вошли в спектакль, как бы не снимая регалий, только показывая тщету славы и боль человеческих сердец. Ведь ночлежники Товстоногова — это бывшие люди.

## Борис Тулинцев Сатин и другие

«Бог есть или — нет? Коли веришь — есть, не веришь — нет». Однако к концу нынешнего века прежняя вера для нас невозможна, как и нынешнее безверие. Мы больше не в силах верить, а не верить не хотим. Боимся? Мы верим в пустоту. И даже в театре нам ее сегодня показывают: солнце всходит и заходит, а солнца — нет.

Есть черная дыра, внезапно возникающая бездна, и уже непонято, где мы: на улице, на дне, у себя дома или в театре на Фонтанке, на том или на ином свете…

Сатин в спектакле раскачивает лампу, пытаясь высветить хоть одно человеческое лицо — на сцене, в зале… Есть человек или — нет? Коли веришь… Но Сатин не верит. Лампа, которую он швырнул в зрительный зал, — это фигура речи, последнее ее слово, итог, найденный неожиданно и потому потрясающий. Романтик и отщепенец даже в своем кругу, Сатин всех презирает, и среди «красивых» слов ему вспоминается: трансцендентальный… Слово вдохновляет его само по себе, независимо от забытого смысла, и, когда ему «все нравится», он произносит много слов сразу. Знаменитый монолог о человеке оказывается «слова, слова, слова». Больше любых слов говорят жесты Сатина, сухие, порывистые, тоже вроде трансцендентальные, а его глуховатый голос, то картавый, то отчетливый, яростно чеканящий фразу, лучше, честнее произносимых им слов. И весь он исполнен какого-то змеящегося сарказма. Ивченко возвращает образу масштаб, утерянный со времен Станиславского, который носил сатинские лохмотья, как рыцарские доспехи. Но все-таки новый Сатин, столь же «картинный», как в начале нашего века, совершенно лишен мхатовского прекраснодушия: век кончился, и никто не доверяет словам, которые произносит.

В спектакле Сатин — протагонист режиссера: смысл постановки, ее итог как бы «влетают» в зрительный зал через его жест. Когда-то, во {348} времена доисторические, подобным протагонистом был сыгранный Юрским Чацкий. Этот, наоборот, верил каждому слову, которое изрекал; он падал в обморок в конце спектакля, убедившись, что никто его слов не слышит, что перед ним — глухая стена. И только немногие зрители начала шестидесятых догадывались, что Чацкий на сцене — уже Репетилов. Горе уму; невозможно, с искренней верой произнеся столько монологов сразу, не стать Репетиловым.

Но театр, слава богу, зрелище, а не говорильня и не молельня, хотя кому-то может еще показаться храмом. Сегодня мы — на горьковском «дне». Спектакль нам внушает, что дно — петербургское, что действие происходит в нашем городе, в бывшей столице, на какой-то из глухих ее окраин. Пусть когда-то, в начале века, Станиславский и Лужский посещали Хитров рынок, московские ночлежки. Сегодня Товстоногов читает пьесу и видит подвал, похожий не на пещеру, как сказано у автора, а на колодец. Это двор-колодец, над ним нет потолка, тяжелых каменных сводов, закопченных, с обвалившейся штукатуркой, и лампа, о которой было уже сказано, свешивается неизвестно откуда. Горьковские «картины» возникают из темноты Петербурга, где «ночь, улица, фонарь, аптека, бессмысленный и тусклый свет», хотя мы видим только ночь и улицу; город не знает еще этих стихов, но уже готов стать строкою Блока, рисунком Добужинского. Возле тяжелых каменных стен бродят еще передвижнические фигуры, шарманка XIX века появляется как тень Достоевского. Сам шарманщик, полицейский, проститутка, еще какие-то бездомные — едва отличимы от тьмы, из которой они возникают, зато странник Лука, неторопливо бредущий в поисках нового пристанища, резко выхвачен светом прожектора. Только не понять, немощный старец или еще крепкий и на кого больше похож, на великого писателя земли русской, несущего за пазухой свою тяжелую проповедь, или на скромненького Деда Мороза, собравшегося к детям на елку.

О старце мы еще узнаем, что он нетерпелив к людям, хотя все они черненькие и все прыгают. В остальном же его природа, как прежде, останется до конца непонятной, — отчасти потому, что она нас сегодня не очень-то занимает.

Судьбы всех обитателей ночлежки предопределены, обусловлены тем мраком, который со всех сторон окружает их жилище и, безусловно, давно уже гнездится в их душах. Здесь все омрачено изначально, так сказать, генетически; здесь никто никому не верит и всякая попытка доверия оборачивается драмой. В самом деле, как сказал поэт — один из немногих истинных поэтов последнего времени, — «всяк на свете в себя заключен». Татарин — в свою молитву (за себя!). Клещ — в свой инструмент, потерянный со смертью жены, жена его Анна — в свою надвигающуюся смерть, и каждому тесно в своей тюрьме, в своей душе, а за это в отместку все еще угрюмей теснят и притесняют друг друга. Единственный, кто живет здесь с ощущением простора, — Сатин, хотя весь его простор помещается в нем самом.

«Сколько места ты у меня занимаешь…» Чтобы оценить масштаб скопившейся на этом дне злобы, достаточно увидеть, с каким злорадством хозяин ночлежки Костылев, едва появившись на сцене, пытается измерить {349} пространство, занятое Клещом. Как он, изогнувшись, заложив руки со сжатыми кулаками за спину, в несколько прыжков «возвращает» себе это пространство, которое ведь ему принадлежит — как неверная жена Василиса, как купленные накануне украденные часы. В спектакле у каждого персонажа своя тема, вроде «мелодии», и высохший, согнутый от алчбы Костылев недаром норовит вцепиться в пространство: он в нем самый немощный, но и самый сладострастный. Лавров играет бессилие сладострастника, ту обреченность, которая боится или неспособна себя осознать, хотя для окружающих очевидна. Поэтому его походка, голос, вся повадка немедленно вызывают смех в зале. На этом спектакле и вообще много смеха — на сцене, в зале; ночлежники с остервенением смеются, безжалостно высмеивая один другого, но и зрителям, кажется, не особенно жаль старых своих знакомых, появившихся такими, какие они есть сегодня… Над кем смеетесь? — вопрос из прошлого столетия, для нас уже щепкинский, даже не гоголевский. Мелодраматический вопрос.

Разве не смешон Костылев, который рядом с Иудушкой-кровопийцей — сущий пигмей? И особенно он забавен, когда говорит все-таки о лампадке, о жертве в воздаяние грехов, своих и Клеща. Костылев затем и пришел на сцену, чтобы все увидали, услыхали: единственная возможная нынче вера, что от веры осталось, — это злобная умиленность, елейная усмешка сладострастника. И можно ли сегодня без смеха (хоть и без содрогания!) услышать исторгнутый из впалой груди этого паука вопль Достоевского: «А я вас всех люблю… Братия вы моя несчастная, никудышная, пропащая…». Какова вера — такова и любовь и таков уж, извините, сегодняшний Достоевский, которого мы услыхали в глумливом исполнении Костылева. В самом деле: неужели и автор «Карамазовых» — один из призраков дна?

Фигуры, едва различимые на ночной улице, обретают в спектакле, в дневном свете ночлежки, невероятную, почти нестерпимую яркость. Перед нами Настя, «девица», как ее определил автор. Когда-то, лет сорок назад, жила она совсем в другом месте Петербурга; ее звали Сонечка Мармеладова. Тогда она читала Евангелие преступнику, теперь — роман «Роковая любовь» составляет все содержание ее пропавшей, но непрожитой жизни. Сонечка — Настя сохранила свою эфемерную женственность, которую временами и по нужде пытается приукрасить, и с тою же верой, как некогда Раскольникову читала о воскрешении Лазаря, пересказывает ночлежникам жизнь, найденную в бульварном романе. Среди слушателей ее сожитель, барон: перекошенное, расплющенное в лепеху существо. Рассмотреть его до конца не удастся. Басилашвили — актер, с которым, кажется, и вообще трудно встретиться взглядом: он никогда ни на кого не глядит. Не умеет? Не хочет? Нам этого не понять, хотя его своеобразный «невзгляд», вместе с улыбкой, слегка заискивающей, немного циничной, немного виноватой, составляет, отчасти, «отрицательное» обаяние его героев. Барона Басилашвили играет без улыбки, а смех, временами из него вылетающий, — нечеловеческий, самое малое — безрадостный. И смеется он над Настей не по злобе: ни зла, ни добра в нем больше не осталось, но весь он состоит из одного только судорожного нетерпения: «Дальше!». Прошлого не помнит, будущего — не ждет, а его визгливое «дальше!» означает полнейшую для него {350} невозможность сосредоточиться даже и в настоящем моменте. Тот, кто определит его циником, — ошибется: цинизм предполагает какое-то знание жизни, опыт, а этот барон даже карту передернуть не научился…

Нету у Насти Сонечкина Евангелия, и вместо Раскольникова — такой вот барон. Ибо на этом дне не может быть ни преступлений, ни наказаний. Разве Васька Пепел убил Костылева? Он только замахнулся, отпихнул его от себя, как помеху на пути, подлетая к Наташе, отчего «старичок» тут же испустил весь свой дух, которого никогда не имел… «Все так, — говорит Бубнов, — родятся, поживут, умирают. И я помру… и ты… Чего жалеть?» Вот кто главный «философ» дна! Рядом с остальными ночлежниками, негодующими, юродствующими, вспоминающими, мечтающими, Бубнов невозмутим, как Сократ. Он говорит немного, но убедительно, безо всякого пафоса, но так веско, что слова его кажутся похожими на булыжники. Никакие «сказки» на него не действуют, посторонним «эмоциям» он недоступен, зато именно он все видит, все замечает, все запоминает, обо всем судит и, пожалуй, все наперед знает. Лучше всех он приспособился к здешней жизни, другая ему уже не нужна и никогда не была нужна. Свой идеал он нашел в ночлежке и в близлежащем трактире. Он сумел понять в этой жизни главное: над ним, как над его товарищами, нет никакого бога, никакой полиции (с полицейским, по совместительству Абрамом, он важно играет в шашки, неизменно выигрывая) и вообще — никакой власти! И царя нет, и хозяином может быть всякий, и, когда человек поднимается по лестнице вверх, это не значит, что он должен непременно вернуться по той же лестнице обратно.

У Горького в пьесе лестницы нет, но в спектакле она занимает чуть не полстены и ведет очень высоко, к двери под отсутствующим потолком или под небом. По ней можно выйти на улицу, в трактир, на базар или отправиться в небытие. Она почти постоянно занята, на ней останавливаются, сталкиваются, подталкивают друг друга, подзуживают, переглядываются. По ней неожиданно влетает предсмертный, весь в белом (обыкновенном исподнем) Костылев; барон, прыгающий с места на место, как обезьяна в джунглях, чешет здесь свою ногу, а Васька Пепел подставляет ножку «дяде» полицейскому. Наконец, по ней сходит в ночлежку, объясняя на ходу свою нехитрую вроде бы философию, странник Лука, пришедший из тьмы погреться.

«Всяк на свете в себя заключен». Лука — в свою бодрость, столь же фальшивую, как и сходство с Дедом Морозом или с Львом Толстым (еще один призрак!). Он прошагал пешком целую жизнь и смертельно от этого устал; однако остановиться уже не может. Взбадривая окружающих, этот Лука взбадривается сам, такое у него выработалось приспособление к жизни. Главное же в нем, как мы уже говорили, — нетерпимость; она-то и сделала его когда-то странником. И мнимая его «мягкость» («мяли много»), и «сказки» — все от нетерпимости, а усердие и услужливость — от тщательно скрываемой ненависти. Лука у Лебедева уже немощен, но все-таки еще цепок. Руки у него жесткие, как грабли, взгляд беспощадный, сила его в какой-то непобедимой способности повернуть каждого, кто дал слабину, навстречу его судьбе. И если слова его и бесполезны, и безвредны, то потому, что судьбы определяет все же не он. Он — торопит: «что делаешь — делай скорее». {351} Он и сам отовсюду спешит уйти, ибо не только нетерпим, но также нетерпелив. Он с каждым заговаривает, но никому не открыт. Однако в этом «для лучшего, милачок, для лучшего», «во что веришь, то и есть» — во всех его словах и притчах, в их совокупности слышится сегодня страшное: каждому — свое! И потому Сатин, выкрикивая в последнем акте «человек — вот правда», в сущности, глядится в ту же бездну, из которой явился Лука. Передразнивая и хваля двусмысленные его речи, Сатин поневоле благословляет судьбу — единственное, во что странник Лука несомненно верил.

А что ему остается, опустившемуся на дно прекрасному Сатину? В котором времени живет он на дне — в настоящем? прошедшем? будущем? Что делать ему с этим простором, вселившимся неизвестно откуда в его душу, как унять вдохновение, которое рвется наружу? Временами Сатин готов вышвырнуть из себя собственную свободу, чтобы полюбоваться ею или посмеяться над ней… «Веселый ты, Костянтин, приятный», — Лука ему говорит с ехидством, с презрением, с безнадежной какой-то завистью, потому что сам никогда не был весел. Однако веселье Сатина тоже — трансцендентное, омраченное дном. Вдохновение его растерзано. Да и можно ли подняться со дна, возродиться? На этот путь собрался было актер, у Стржельчика почти «невидимый», как у Горького; вернее, был поднят нетерпеливым Лукой, который так и не назвал ему город, где есть лечебница для его «организма». Но мы-то видели его опущенную голову, сутулую спину, неверную его походку, видели, как сидит он на нарах, бессильно свесив невесомые ноги, с блуждающей, бледной улыбкой. Ясно, что до «города», даже возникни он вдруг, по воле Луки, но все-таки дальше трактира, ему никак не добраться.

На дне — пьют. Может быть, из жалости к ближнему, чтоб возникла наконец эта «жалость», чтобы соединила пьющих в их тесноте, где «каждому — свое», пьют в надежде вместе стать чем-то целым, и — становятся: в протяжной, тоскливой песне. Пьют, чтобы обрести ненадолго свободу, стать человеком («Ты только пьяный и похож на человека»), чтоб все — нравилось. И только ждут случая, чтоб выпить. Утро, открывающее спектакль не в начале весны, как у Горького, а прямо из тяжкого зимнего петербургского сна, в котором перед нами прошел невзрачный полицейский, будущий Абрам, и еще — странник, неласково глянувший в зал, — это утро сразу освещает весь мир ночлежки со всеми обитателями и насекомыми, «мелодиями», страхами, враждой, надеждами и главной, быть может, надеждой: на выпивку. Резкому освещению соответствовал, с ним совершенно совпал звук — необычный, пронзительный, недолго длящийся, одновременно звенящий и скрежещущий. Звук этот вытолкнул картину из небытия на наши глаза и вскоре сам оказался звуком подступившего к горлу реального небытия… «Дальше!» — визжит барон, и все катится здесь заведенным порядком: смеется Квашня, орет Клещ, барон пытается оседлать Настю, Сатин приподнимается на нарах: «Кто это бил меня вчера?», и рядом с его лицом висит нога Бубнова: «А тебе не все равно?».

Солнце всходит и заходит, а солнца — нет, хотя сцена давно уже освещена ослепительно ровным светом; мелодия песни, начавшись, обрывается, повисая в воздухе, остаются: оцепенение и тоска… И под этот шум («шум {352} смерти не помеха») умирает Анна, в этот Содом спускается Лука, делающий по жизни свои «круги», и скоро у него оказывается еще несколько дел: подмести пол, помочь Анне побыстрей покинуть ночлежку, соединить Ваську Пепла с Наташей и отправить обоих в праведную землю Сибирь, чтоб они зажили там праведною жизнью.

Васька Пепел выглядит рядом с Наташей обреченным, как прежде рядом с Василисой. Все, на что он способен: украсть часы, подарить двугривенный, напиться и набычиться. Василиса, сама не ведая, все же права, когда лжет: «Он у нас ни бить, ни любить не может». Ложь превращается в правду на наших глазах: не убив, Васька все-таки убийцей становится. Вместе с Васькой со сцены уходят обе сестры, Наташа, будущая чья-то Анна, и смеющаяся, как у Сологуба, «в ликующей злобе» Василиса. Что не вполне было ясно в начале нашего века, совершенно прояснилось в его конце: кустодиевская баба и должна смеяться сологубовским смехом. Не случайно радостный живописец русского быта когда-то написал портрет самого глубокого и мрачного поэта русского декадентства. Вот вам еще два призрака, на сей раз воплотившихся в одном женском образе.

Непонятно только, как идет время, как оно проходит сквозь наши тела или, если хотите, души, и сколько его прошло с тех пор, как на сцене появился странник Лука. Кажется, он еще стоит супротив Костылева, и оба старца отражаются один в другом: «Что, старичок?» — «Ничего, старичок», однако обоих уж и след простыл, один умер, никем не убитый, другой ушел вверх по лестнице и растворился бог знает где. «Исчез от полиции, яко дым от лица огня», и тогда наконец склубился в этом непонятном (начало века? конец его?) времени сумрак четвертого акта. В нем отстоялось и сосредоточилось все: вражда и рядом возникающее братство, последние выкрики, проклятия, ссоры, примирения друг с другом, с жизнью, со смертью, моменты полного оцепенения и безумного, экстатического веселья, и во всем этом оказался найденным какой-то своеобразный уют, существующий только в этих стенах, у них, на их дне.

Сатин теперь в самом центре сцены, в синих сумерках, в дыму, в адском или просто табачном, под ровно горящей лампой, которая не стоит «посреди стола», как сказано у Горького, а повисла над самой его головой. На сцене — пьянка, Сатин ею дирижирует, постепенно он приходит в неистовство. Им овладевают многие чувства сразу: печаль, гнев, сарказм, наконец, веселость, и он потому готов согласиться с исчезнувшим странником, что тот все — врал. Словами, «прекрасно сказанными». Сатин пытается одолеть отовсюду нависший мрак, но чем больше произносит он слов, тем мрак этот становится гуще… Какой-то замкнутый круг, и, стоя в этом кругу, Сатин ткет паутину слов, в которой сам же запутывается. Он понимает это, когда уже поздно: он уже сказал самое нелепое, страшное: что человек не барон, не старик, не Наполеон, не Горький, не Товстоногов и даже не Сатин, а только какое-то «единое-целое», в котором «все начала и концы», и кроме этого человека, никого, вроде, и нет. Но когда лампа, которую Сатин качнул, взвыла сиреной «чело-век» и стала кругом шарить, мы увидели не «единое-целое», а только маленького, напуганного, бессмысленного, глядящего в разные стороны и ничего не видящего барона. За ним пошли другие тени. Наконец, лампа {353} метнулась в зал, где тоже не оказалось предмета сатинских грез. Потому что в театре, как говорил один немец, «царствует сосед, и сам становишься соседом». В зале сидели зрители.

Перед последним всплеском веселья воцарилась на сцене, на несколько мгновений, та тишина, про которую говорят: остановилось время. Оно-то и похоронило навсегда все «слова» Сатина о человеке, звучащем гордо. Хотя многое он мог бы к своим словам добавить. Например: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце и синий кругозор». Или из другого тогдашнего поэта, про то, как над седой равниной моря гордо реет буревестник. Все это — полудекадентская мелодекламация, произносимая от лица, скажем наконец такое слово, «сверхчеловека», нашего маленького российского сверхчеловека, которым могли оказаться и этот, на дне жизни распластанный Сатин, и в петербургском салоне, на другой улице того же города тезка его Константин Бальмонт («веселый ты, Костянтин, приятный»), и, наконец, будущий «великий пролетарский» писатель Максим Горький.

Все-таки тишину, которая вдруг овладела сценой и повисла как топор в воздухе, нарушил приход Бубнова с баранками, водкой, весельем и уже подгулявшими приятелями. Был среди них и шарманщик, уже не тень Достоевского, просто вежливый, еще не старый мужчина. Бубнов попытался расположить на столе свои гостинцы, и оказалось, что весь интеллект Сатина существует лишь затем, чтобы облегчить этому Сократу задачу: как освободить руку от бутылки… Ибо главная ложь Луки была в его «мысли», что человек все может, стоит ему только захотеть. На дне нельзя ничего, и лучший здесь, Сатин, может только быть «выше сытости» и швырять свою лампу в лицо окружающему, совершенно безмолвному миру. Песня, столько раз начинавшаяся как мотив почти потусторонний, оказалась наконец на устах соединившихся в кружок собутыльников. И тогда сразу исчезли стены, мир покачнулся и поплыл, а потустороннее, безмолвное нечто обнаружило себя полностью открытою бездной. Вот где все начала и концы! Песня оборвалась внезапно, как может оборваться жизнь, и, взлетев в черную пустоту — единственное, во что теперь мы верим, — оказалась выше всякого человека, всякого бога, всякого неба — поднялась так высоко, что задравшему голову Сатину ее уже никогда не поймать.

*«Театральная жизнь», 1989, № 24*

# **{****354}** Послесловие

Однажды Товстоногов сказал: «Вот уже много лет я делаю одно и то же: ставлю спектакли». Это звучало слишком буднично, как будто создание театральной постановки дело столь же обыденное, как любой каждодневный труд. Очередная премьера обсуждалась, взвешивалась на весах критики и публики, по-прежнему предпочитавшей БДТ всем другим театрам. Очередные юбилеи, очередные гастроли, все более далекие — в Японию, Латинскую Америку; постановки по разным странам, очередные фестивали — все это сливалось в какую-то вечность, в прижизненное постоянство, которое кажется нескончаемым — вечное признание, вечно полный зал… Состояние вне времени, когда новый сезон, прибавляясь к тридцати предыдущим, не в силах увеличить их общее богатство — так оно уже было велико.

Эта вечность при жизни многих тяготила. Живой Товстоногов завышал требования, исключал соперничество и сравнения. Живой Товстоногов мешал жить. И засидевшимся в учениках и очередным режиссерам-преемникам, тоже имеющим претензии на лидерство; ушедшим от него актерам, долгие годы вынашивавшим муку реванша; молодым критикам, рожденным партийным Постановлением о работе с молодежью, ибо против Товстоногова трудно было развернуть сокрушительные темпераменты. Многим казалось, что, не будь его в городе, театральная жизнь сразу же закипела бы, заблистала, возвратились бы годы скандальных премьер, какого-то театрального веселья и ежесезонного изумления. Посыпались бы шедевры и гении, а правящий театральный диктатор, так соответствующий государственно-политической диктатуре, задерживает театральный прогресс.

Между тем эта жизнь приближалась к концу, хотя трагическое неравенство творческих и физических сил вовсе не ощущалось в «Смерти Тарелкина» или «Мудреце». Глубокая внутренняя безнадежность, пессимизм, ничем не уравновешенный, отчаянный, мрачно и жестоко осветил последнюю премьеру Товстоногова. После «На дне» ждать было нечего. Полтора года Товстоногов не репетировал. Болезнь оторвала его от рабочего места в зрительном зале, и актеры потом вспоминали, что отсутствие «диктатора» на привычном месте, в темноте, освещаемой мерцанием сигарет, действовало на них убийственно. Они чувствовали себя без «глаза» беспомощными выскочками.

Вечность кончилась все-таки внезапно, когда 23 мая 1989 года Товстоногов возвращался домой из театра после просмотра «Визита дамы», поставленного его учеником Владимиром Воробьевым. Товстоногов умер, и вместо свободы в его городе воцарилась пустота. Вместе с нею явилось и посмертное, уже никому не опасное, величие. На глазах все то, что было злобой дня, рядовой современностью, недоговоренными суждениями, все рассортировалось само собой. Рецензии на товстоноговские {355} премьеры со всеми их подтекстами тут же утратили беспокойную незавершенность разговоров, которые в любой момент можно продолжить, и застыли в том текущем событии, которому были посвящены. Газетные полосы из однодневок стали документами исторической важности. И эта книга, которую ждал Товстоногов, тоже обрела дополнительный смысл — ее персонажи и явления то приближаются к нам, все еще храня живые приметы, то отдаляются в бесконечность времен с такой поспешностью, что мы многого уже теперь не различаем и не помним.

Ведь только кажется, что все осталось на своих местах, а Академический Большой драматический еще крепче привязал к себе Товстоногова, получив его имя. На самом деле вместе с Товстоноговым умерло его искусство, его Театр, о котором те, кто его знал, будут говорить в прошедшем времени, утешаясь благодарностью за театральные истины, страсти и заблуждения.

# **{****356}** Список сокращений названий газет и журналов

«ВЛ» — «Вечерний Ленинград»

«ВМ» — «Вечерняя Москва»

«ВТ» — «Вечерний Тбилиси»

«ГП» — «Горьковская правда»

«ЗВ» — «Заря Востока»

«КП» — «Комсомольская правда»

«ЛГ» — «Литературная газета»

«ЛП» — «Ленинградская правда»

«ЛеР» — «Ленинградский рабочий»

«ЛР» — «Литературная Россия»

«МГ» — «Молодая гвардия»

«МК» — «Московский комсомолец»

«МН» — «Московские новости»

«МП» — «Московская правда»

«РБ» — «Ригас Балсс»

«СИ» — «Советское искусство»

«СК» — «Советская культура»

«СР» — «Советская Россия»

«ТЖ» — «Театральная жизнь»

«ТЛ» — «Театральный Ленинград»

«ЧР» — «Челябинский рабочий»

«ЭиС» — «Экран и сцена»

# **{****357}** Спектакли и фильмы Г. А. Товстоногова[[16]](#footnote-17)

[А](#_a01)[Б](#_a02)[В](#_a03)[Г](#_a04)[Д](#_a05)[Е](#_a06)[Ж](#_a07)[З](#_a08)[И](#_a09)[К](#_a11)[Л](#_a12)[М](#_a13)[Н](#_a14)[О](#_a15)[П](#_a16)[Р](#_a17)[С](#_a18)[Т](#_a19)[У](#_a20)[Х](#_a22)[Ч](#_a24)[Ш](#_a25)[Э](#_a30)

*«Амадеус»* П. Шеффера. Постановка Г. Товстоногова и Ю. Аксенова. Художник Э. Кочергин, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1982 г. [*303*](#_page303)*,* [*317*](#_page317)*,* [*318*](#_page318)

*«Бабьи сплетни»* К. Гольдони. Художник Б. Локтин, композитор В. Бейер. Театральный институт, Тбилиси, 1942 г.

*«Балалайкин и Ко»* по роману М. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Пьеса С. Михалкова, художник И. Сумбаташвили, композитор Н. Любарский. Театр «Современник», Москва, 1973 г. [*53*](#_page053)*,* [*237*](#_page237)*–* [*244*](#_page244)*,* [*263*](#_page263)*,* [*296*](#_page296)*,* [*319*](#_page319)*,* [*330*](#_page330)

*«Барменша из дискотеки»* Ю. Андреева. Сценическая композиция В. и Ф. Фильштинских. (Руководитель постановки.) Постановка В. Фильштинского, художник А. Фрейберг, композитор Р. Гринблат. АБДТ имени М. Горького (Малая сцена), Ленинград, 1986 г.

*«Безымянная звезда»* М. Себастиана. Режиссер Р. Сирота. Художник С. Мандель, композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1956 г. [*75*](#_page075)*–* [*77*](#_page077)

*«Беспокойная старость»* Л. Рахманова. Художник Б. Локтин, музыкальное оформление В. Бейер. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1940 г.

*«Беспокойная старость»* Л. Рахманова. Режиссер Р. Сирота. Художник Б. Локтин, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького. Ленинград, 1970 г. [*197*](#_page197)*,* [*209*](#_page209)*–* [*223*](#_page223)*,* [*230*](#_page230)*,* [*236*](#_page236)*,* [*271*](#_page271)*,* [*304*](#_page304)*,* [*340*](#_page340)

*«Бешеные деньги»* А. Островского, Художник В. Иванов. Театр имени А. С. Грибоедова. Тбилиси, 1943 г.

*«Божественная комедия»* И. Штока. Художники М. Смирнов и М. Щеглов, композитор М. Табачников. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1962 г. [*139*](#_page139)*–* [*142*](#_page142)*,* [*174*](#_page174)

*«Валентин и Валентина»* М. Рощина. (Руководитель постановки.) Режиссер А. Товстоногов, художник Э. Кочергин, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1971 г.

*«Варвары»* М. Горького. Режиссеры Р. Сирота и Р. Агамирзян. Художник В. Степанов. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1959 г. [*98*](#_page098)*–* [*106*](#_page106)*,* [*112*](#_page112)*–* [*116*](#_page116)*,* [*123*](#_page123)*,* [*146*](#_page146)*,* [*187*](#_page187)*,* [*192*](#_page192)*,* [*209*](#_page209)

*«Великий еретик»* И. Персонова и Г. Добржанского. Художник Г. Гоциридзе, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1936 г. [*5*](#_page005)

*«Верность»* О. Берггольц. Радиоспектакль, Ленинград, 1961 г. *«Вестсайдская история»* Л. Бернстайна и А. Лорентса. Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград, 1967 г. [*140*](#_page140)*,* [*197*](#_page197)*,* [*263*](#_page263)

*«Вестсайдская история»* Л. Бернстайна и А. Лорентса. Художник С. Мандель. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1969 г. [*263*](#_page263)

*«Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки»* П. Индела. Режиссер Д. Либуркин. Художник Э. Кочергин, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького (Малая сцена), Ленинград, 1977 г. [*277*](#_page277)*,* [*279*](#_page279)*,* [*280*](#_page280)

*«Волки и овцы»* А. Островского. Художник Э. Кочергин, костюмы И. Габай, композитор {358} С. Веткин. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1980 г. [*290*](#_page290)*–* [*295*](#_page295)*,* [*303*](#_page303)

*«Воскресенье в понедельник»* В. Дыховичного и М. Слободского. Художник С. Мандель, композитор А. Цфасман. Театр комедии, Ленинград, 1955 г. [*48*](#_page048)

*«Воспоминание о двух понедельниках»* А. Миллера. Режиссер М. Рехельс. Художник В. Степанов, композитор Н. Любарский. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1960 г. [*77*](#_page077)*,* [*123*](#_page123)

*«Время и семья Конвей»* Д.‑Б. Пристли. Художник Мелеги. Театральный институт, Тбилиси, 1943 г.

*«Второе дыхание»* А. Крона. (Руководитель постановки.) Режиссер Р. Агамирзян, художник Д. Попов. Театр драмы имени А. С. Пушкина, Ленинград, 1956 г. [*75*](#_page075)

*«Выпьем за Колумба!»* Л. Жуховицкого. Постановка Г. Товстоногова и Ю. Аксенова. Художник С. Мандель, композитор М. Табачников. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1971 г. [*230*](#_page230)*–* [*233*](#_page233)

*«Галантное свидание»* Е. Гальперина. Студия театра оперетты, Москва, 1947 г.

*«Где-то в Сибири»* И. Ирошниковой. Художник В. Татлин. Центральный детский театр, Москва, 1949 г. [*7*](#_page007)*–* [*10*](#_page010)*,* [*27*](#_page027)*,* [*42*](#_page042)

*«Где-то в Сибири»* И. Ирошниковой. Художник В. Иванов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1949 г.

*«Гибель эскадры»* А. Корнейчука. Художник В. Иванов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1952 г. [*16*](#_page016)*–* [*19*](#_page019)*,* [*23*](#_page023)*–* [*27*](#_page027)*,* [*35*](#_page035)*,* [*36*](#_page036)*,* [*39*](#_page039)*–* [*43*](#_page043)*,* [*54*](#_page054)*,* [*304*](#_page304)

*«Гибель эскадры»* А. Корнейчука. Режиссер Р. Агамирзян. Художник В. Иванов. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1960 г. [*53*](#_page053)*,* [*122*](#_page122)*–* [*124*](#_page124)*,* [*192*](#_page192)*,* [*271*](#_page271)

*«Гибель эскадры»* А. Корнейчука. Художник В. Иванов. Русский драматический театр имени А. В. Луначарского, Севастополь, 1970 г.

*«Голубое и розовое»* А. Бруштейн. Художник Г. Гоциридзе, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1936 г.

*«Голубое и розовое»* А. Бруштейн. Художник Б. Локтин. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1942 г.

*«Горе от ума»* А. Грибоедова. Режиссер Р. Агамирзян. Оформление Г. Товстоногова, костюмы М. Лихницкой, композитор И. Шварц. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1962 г. [*77*](#_page077)*,* [*133*](#_page133)*–* [*139*](#_page139)*,* [*170*](#_page170)*,* [*177*](#_page177)*,* [*182*](#_page182)*,* [*183*](#_page183)*,* [*192*](#_page192)*,* [*209*](#_page209)*,* [*224*](#_page224)*,* [*319*](#_page319)*,* [*326*](#_page326)*,* [*348*](#_page348)

*«Гроза»* А. Островского. Художник Г. Мосеев. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1951 г. [*20*](#_page020)*–* [*27*](#_page027)*,* [*43*](#_page043)*,* [*294*](#_page294)

*«Гром на улице Платанов»* по Г. Роузу. Студия телевидения, Ленинград, 1961 г.

*«Давным-давно»* А. Гладкова. Художник И. Штенберг, композитор В. Бейер. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1946 г.

*«Дачники»* М. Горького. Режиссер Д. Либуркин. Художник Э. Кочергин, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1976 г. [*99*](#_page099)*,* [*197*](#_page197)*,* [*269*](#_page269)*,* [*270*](#_page270)*,* [*277*](#_page277)*–* [*279*](#_page279)

*«Дело по обвинению»* И. Хантера. Студия телевидения, Ленинград, 1967 г.

*«Дети Ванюшина»* С. Найденова. Художник Б. Локтин. Театр имени А. С. Пушкина, Тбилиси, 1938 г. [*5*](#_page005)*,* [*7*](#_page007)

*«Донбасс»* Б. Горбатова. Художник С. Мандель. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1952 г. [*27*](#_page027)*,* [*183*](#_page183)

*«Дон Карлос»* Д. Верди. Художник Э. Кочергин. Международный оперный фестиваль. Постановка оперы осуществлена в Савонлинне, Финляндия, 1979 г.

{359} *«Дорогой бессмертия»* В. Брагина и Г. Товстоногова по книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее». (Спектакль поставлен совместно с А. Рахленко.) Художник В. Иванов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1951 г. [*15*](#_page015)*,* [*22*](#_page022)*–* [*27*](#_page027)*,* [*35*](#_page035)*–* [*38*](#_page038)*,* [*40*](#_page040)*,* [*42*](#_page042)

*«Дядя Ваня»* А. Чехова. Художник Э. Кочергин, костюмы И. Габай, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1982 г. [*303*](#_page303)*,* [*311*](#_page311)*–* [*317*](#_page317)*,* [*326*](#_page326)

*«Дядя Ваня»* А. Чехова. Художник Э. Кочергин. «Маккартер-театр», Принстон, 1987 г.

*«Если позовет товарищ»* по В. Конецкому. Центральная студия телевидения, Москва, 1963 г.

*«Еще раз про любовь»* Э. Радзинского. Художник А. Янокопулос, композитор И. Шварц. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1964 г. [*142*](#_page142)*–* [*146*](#_page146)

*«Женитьба»* Н. Гоголя. Художник Г. Волчинский, композитор В. Бейер. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1934 г. [*5*](#_page005)

*«Жестокие игры»* А. Арбузова. (Руководитель постановки.) Режиссер Ю. Аксенов, художник А. Орлов, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1978 г. [*303*](#_page303)

*«Закон Ликурга»* по Т. Драйзеру. Инсценировка Н. Базилевского. (Спектакль поставлен совместно с А. Рахленко.) Художник В. Иванов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1951 г.

*«Защитник Ульянов»* М. Еремина и Л. Виноградова. (Руководитель постановки.) Режиссер Ю. Аксенов, художник З. Зинченко, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького (Малая сцена), Ленинград, 1970 г. [*197*](#_page197)*,* [*223*](#_page223)

*«Зримая песня»*, спектакль-концерт. (Руководитель постановки.) Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград, 1965 г. [*140*](#_page140)*,* [*197*](#_page197)

*«Иван»* А. Кудрявцева. Режиссер В. Шабалина. Художник Э. Кочергин, композитор А. Петров. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1986 г. [*320*](#_page320)

*«Игра в карты»* Д.‑Л. Кобурна. Режиссер Б. Сапегин. Художник Д. Боровский. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1980 г. [*290*](#_page290)*,* [*303*](#_page303)

*«Идиот»* по Ф. Достоевскому. Композиция Г. Товстоногова. Режиссер Р. Сирота. Художник М. Лихницкая, композитор И. Шварц. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1957 г. [*45*](#_page045)*,* [*75*](#_page075)*,* [*83*](#_page083)*–* [*98*](#_page098)*,* [*106*](#_page106)*,* [*110*](#_page110)*–* [*113*](#_page113)*,* [*116*](#_page116)*,* [*122*](#_page122)*,* [*133*](#_page133)*,* [*182*](#_page182)*,* [*209*](#_page209)*,* [*284*](#_page284)*,* [*288*](#_page288)*,* [*330*](#_page330)

*«Идиот»* по Ф. Достоевскому. Композиция Г. Товстоногова. Режиссер Р. Сирота. Художник М. Лихницкая, композитор И. Шварц. АБДТ имени М. Горького. Ленинград, 1966 г. [*178*](#_page178)*–* [*180*](#_page180)*,* [*183*](#_page183)

*«Идиот»* по Ф. Достоевскому. (Руководитель постановки.) Режиссер Е. Казначян, художник С. Арутчян. Театр имени Г. Сундукяна. Ереван, 1968 г.

*«Идиот»* по Ф. Достоевскому. Инсценировка и оформление Г. Товстоногова, композитор И. Шварц. Театр «Талия», Гамбург, 1979 г.

*«Из искры…»* Ш. Дадиани. Художники И. Вускович и В. Иванов, композитор О. Евлахов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1949 г. [*6*](#_page006)*,* [*10*](#_page010)*–* [*15*](#_page015)*,* [*19*](#_page019)*,* [*20*](#_page020)*,* [*23*](#_page023)*–* [*26*](#_page026)

*«Иркутская история»* А. Арбузова. Режиссер Р. Сирота. Художник С. Мандель, композитор М. Табачников. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1960 г. [*122*](#_page122)*,* [*123*](#_page123)*,* [*178*](#_page178)

*«Испанский священник»* Д. Флетчера. (Спектакль поставлен совместно с А. Гинзбургом.) Художник С. Юнович, {360} композиторы О. Евлахов и С. Митин. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1950 г. [*23*](#_page023)*,* [*24*](#_page024)

*«История лошади»* по повести Л. Толстого «Холстомер». Инсценировка М. Розовского, стихи Ю. Ряшенцева. Режиссер М. Розовский. Художник Э. Кочергин, композиторы М. Розовский и С. Веткин. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1975 г. [*197*](#_page197)*,* [*261*](#_page261)*–* [*269*](#_page269)*,* [*271*](#_page271)*,* [*277*](#_page277)*,* [*278*](#_page278)*,* [*280*](#_page280)*,* [*281*](#_page281)*,* [*290*](#_page290)*,* [*291*](#_page291)*,* [*303*](#_page303)

*«Каждый день»* В. Полякова. Художник С. Мандель, композитор В. Маклаков. Театр эстрады, Ленинград, 1951 г.

*«Как закалялась сталь»* Н. Островского. Художник К. Кулешов. Гастрольный реалистический театр, Москва, 1947 г. [*7*](#_page007)

*«Киноповесть с одним антрактом»* А. Володина. Режиссер В. Шабалина. Художник Э. Кочергин, костюмы И. Габай, композитор В. Дашкевич. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1984 г. [*116*](#_page116)*,* [*330*](#_page330)*–* [*334*](#_page334)

*«Когда цветет акация»* Н. Винникова. Режиссер И. Владимиров. Художник С. Мандель, композитор М. Табачников. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1956 г. [*10*](#_page010)*,* [*75*](#_page075)*,* [*76*](#_page076)*,* [*98*](#_page098)*,* [*139*](#_page139)

*«Король Генрих IV»* У. Шекспира. Литературная композиция В. Рецептера. Оформление Г. Товстоногова, костюмы Э. Кочергина, композитор К. Караев. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1969 г. [*197*](#_page197)*,* [*202*](#_page202)*–* [*210*](#_page210)*,* [*230*](#_page230)*,* [*231*](#_page231)*,* [*234*](#_page234)

*«Кремлевские куранты»* Н. Погодина. Художник Б. Локтин, композитор В. Бейер. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1940 г. [*5*](#_page005)*,* [*6*](#_page006)*,* [*11*](#_page011)

*«Кто смеется последним»* К. Крапивы. (Руководитель постановки.) Режиссер А. Белинский, художник С. Мандель, композитор М. Фрадкин. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1953 г. [*38*](#_page038)*–* [*39*](#_page039)

*«Ленушка»* Л. Леонова. Художник В. Иванов, композитор В. Бейер. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1943 г. [*6*](#_page006)

*«Лжец»* К. Гольдони. Художник Б. Локтин. Театральный институт, Тбилиси, 1940 г.

*«Лиса и виноград»* Г. Фигейредо. Режиссер Р. Сирота, оформление Г. Товстоногова, композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1957 г. [*77*](#_page077)*–* [*83*](#_page083)*,* [*99*](#_page099)*,* [*106*](#_page106)*,* [*174*](#_page174)

*«Лиса и виноград»* по пьесе Г. Фигейредо. Оформление Г. Товстоногова. Студия «Ленфильм», 1960 г.

*«Лиса и виноград»* Г. Фигейредо. Режиссер Р. Сирота. Оформление Г. Товстоногова, композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев, АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1967 г. [*83*](#_page083)*,* [*183*](#_page183)*,* [*197*](#_page197)

*«Лисички»* Л. Хеллман. Художник И. Штенберг. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1945 г. [*6*](#_page006)

*«Луна для пасынков судьбы»* Ю. О’Нила. Режиссер Е. Лебедев. Художник С. Юнович, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1967 г.

*«Люди и мыши»* Дж. Стейнбека. (Спектакль поставлен совместно с Р. Агамирзяном.) Художник Э. Кочергин. Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград, 1966 г. [*140*](#_page140)*,* [*197*](#_page197)

*«Люди и мыши»* Дж. Стейнбека. (Спектакль поставлен совместно с Р. Агамирзяном.) Художник Э. Кочергин. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, Ленинград, 1969 г.

*«Мать своих детей»* А. Афиногенова. Художник М. Лихницкая, композитор В. Маклаков. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1955 г.

{361} *«Мачеха Саманишвили»* по Д. Кладиашвили, пьеса Б. Рацера и В. Константинова. Режиссер В. Шабалина. Художник И. Сумбаташвили, композитор Г. Канчели. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1982 г. [*6*](#_page006)*,* [*30*](#_page030)*,* [*235*](#_page235)*,* [*303*](#_page303)*,* [*317*](#_page317)

*«Мещане»* М. Горького. Художник Б. Локтин. Театральный институт, Тбилиси, 1944 г. [*5*](#_page005)

*«Мещане»* М. Горького. Режиссер Р. Сирота, оформление Г. Товстоногова, АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1966 г. [*42*](#_page042)*,* [*77*](#_page077)*,* [*99*](#_page099)*,* [*100*](#_page100)*,* [*182*](#_page182)*–* [*196*](#_page196)*,* [*230*](#_page230)*,* [*231*](#_page231)*,* [*236*](#_page236)*,* [*244*](#_page244)*,* [*246*](#_page246)*,* [*282*](#_page282)*,* [*293*](#_page293)*,* [*303*](#_page303)*,* [*312*](#_page312)*,* [*326*](#_page326)*,* [*329*](#_page329)

*«Мещане»* М. Горького. Оформление Г. Товстоногова. Театр имени Ш. Руставели, Тбилиси, 1968 г.

*«Мещане»* М. Горького. Оформление Г. Товстоногова. Театр имени Ивана Вазова, София, 1971 г.

*«Мещане»* по пьесе М. Горького. Телевизионное объединение студии «Ленфильм», 1971 г.

*«Много шума из ничего»* У. Шекспира. Художник Б. Локтин, композитор В. Бейер. Театральный институт, Тбилиси, 1940 г. [*5*](#_page005)

*«Моя старшая сестра»* А. Володина. Режиссер Р. Сирота. Художник В. Степанов, композитор Н. Любарский. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1961 г. [*116*](#_page116)*,* [*128*](#_page128)*–* [*133*](#_page133)

*«Мститель»* по Г. Вайзенборну. Студия телевидения, Ленинград, 1963 г.

*«Музыкантская команда»* Д. Дэля. Художник Г. Волчинский, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1935 г. [*5*](#_page005)

*«Мы, нижеподписавшиеся»* А. Гельмана. (Спектакль поставлен совместно с Ю. Аксеновым.) Художник Э. Кочергин, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1979 г. [*33*](#_page033)*,* [*260*](#_page260)*,* [*288*](#_page288)*–* [*290*](#_page290)

*«На всякого мудреца довольно простоты»* А. Островского. Художник Б. Локтин. Театральный институт, Тбилиси, 1944 г. [*25*](#_page025)*,* [*294*](#_page294)

*«На всякого мудреца довольно простоты»* А. Островского. Художник А. Дашевский. Театр «Вспулчесны», Варшава, 1965 г. [*294*](#_page294)

*«На всякого мудреца довольно простоты»* А. Островского. Художник Э. Кочергин, композитор И. Шварц. Национальный театр, Хельсинки, 1978 г. [*294*](#_page294)

*«На всякого мудреца довольно простоты»* А. Островского. Художник Э. Кочергин. «Шиллер-театр», Западный Берлин, 1984 г. [*294*](#_page294)

*«На всякого мудреца довольно простоты»* А. Островского. Режиссер Б. Сапегин. Художник Э. Кочергин, костюмы И. Габай, композитор И. Шварц. АБДТ имени М. Горького. Ленинград, 1985 г. [*52*](#_page052)*,* [*239*](#_page239)*,* [*294*](#_page294)*–* [*303*](#_page303)*,* [*330*](#_page330)*,* [*354*](#_page354)

*«На дне»* М. Горького. Режиссер В. Шабалина. Художник Э. Кочергин, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1987 г. [*99*](#_page099)*,* [*100*](#_page100)*,* [*224*](#_page224)*,* [*335*](#_page335)*,* [*345*](#_page345)*–* [*354*](#_page354)

*«На улице Счастливой…»* Ю. Принцева. Художник В. Иванов, композитор М. Фрадкин. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1954 г. [*27*](#_page027)*,* [*36*](#_page036)*,* [*40*](#_page040)*,* [*53*](#_page053)

*«Не склонившие головы»* Н. Дугласа и Г. Смита. Художник В. Степанов, композитор И. Шварц. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1961 г. [*123*](#_page123)

*«Новые люди»* по роману Н. Чернышевского «Что делать?». Инсценировка С. Заречной. (Спектакль поставлен совместно с В. Ефимовым.) Художник {362} М. Лихницкая. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1953 г. [*36*](#_page036)*,* [*53*](#_page053)

*«Ночь ошибок»* О. Голдсмита. Художник Б. Локтин, композитор В. Бейер. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1942 г.

*«Общественное мнение»* А. Баранги. Режиссер Ю. Николаев. Художник С. Мандель, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, 1973 г. [*244*](#_page244)*,* [*293*](#_page293)

*«Обычное дело»* А. Тарна. Художник С. Мандель. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1952 г. [*55*](#_page055)

*«О друзьях-товарищах»* В. Масса и М. Червинского. (Спектакль поставлен совместно с М. Турчинович.) Художник С. Мандель, композитор М. Табачников. Гастрольный реалистический театр, Москва, 1948 г. [*7*](#_page007)

*«Океан»* А. Штейна. Режиссер М. Рехельс. Художник С. Мандель, композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1961 г. [*122*](#_page122)*,* [*124*](#_page124)*–* [*128*](#_page128)

*«Оптимистическая трагедия»* Вс. Вишневского. Художник А. Босулаев, композитор К. Караев. Театр драмы имени А. С. Пушкина, Ленинград, 1955 г. [*42*](#_page042)*,* [*53*](#_page053)*–* [*75*](#_page075)*,* [*123*](#_page123)*,* [*133*](#_page133)*,* [*177*](#_page177)*,* [*304*](#_page304)*,* [*305*](#_page305)*,* [*334*](#_page334)*,* [*340*](#_page340)

*«Оптимистическая трагедия»* Вс. Вишневского. Художник И. Свобода, композитор К. Караев. Национальный театр, Прага, 1957 г.

*«Оптимистическая трагедия»* Вс. Вишневского. (Руководитель постановки.) Режиссер К. Казимир. Театр имени Ш. Петефи, Будапешт, 1957 г.

*«Оптимистическая трагедия»* Вс. Вишневского. Режиссер Ю. Аксенов. Художник Э. Кочергин, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1981 г. [*53*](#_page053)*,* [*304*](#_page304)*–* [*311*](#_page311)*,* [*340*](#_page340)

*«Офицер флота»* А. Крона. Художник Б. Локтин. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1945 г.

*«Палата»* С. Алешина. Постановка Г. Товстоногова и Е. Лебедева. Художник В. Степанов, композитор Я. Вайсбруд. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1963 г.

*«Парень из нашего города»* К. Симонова. Художник И. Штенберг. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1941 г.

*«Первая весна»* Г. Николаевой и Ст. Радзинского. Художник С. Мандель, композитор В. Маклаков. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1955 г. [*42*](#_page042)*–* [*45*](#_page045)*,* [*48*](#_page048)*,* [*53*](#_page053)*,* [*260*](#_page260)

*«Перечитывая заново»*. Сценарий Г. Товстоногова и Д. Шварц с использованием текстов из произведений А. Корнейчука, Н. Погодина, М. Шатрова, В. Логинова (Спектакль поставлен совместно с Ю. Аксеновым.) Художник Э. Кочергин. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1980 г. [*290*](#_page290)*,* [*291*](#_page291)*,* [*303*](#_page303)*,* [*304*](#_page304)

*«Пиквикский клуб»* по Ч. Диккенсу. Пьеса Н. Венкстерн. Режиссер Е. Арье. Художник Э. Кочергин, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1978 г. [*282*](#_page282)*–* [*288*](#_page288)

*«Победители»* Б. Чирскова. Художник Э. Чарномский, композитор Е. Гировский. Казахский академический театр драмы, Алма-Ата, 1947 г. [*7*](#_page007)

*«Победители»* Б. Чирскова. Художник Э. Чарномский, композитор Е. Гировский. Русский драматический театр, Алма-Ата, 1947 г.

*«Поднятая целина»* по М. Шолохову. Инсценировка П. Демина. Режиссеры А. Герман, В. Голиков, Художник С. Мандель, композитор М. Табачников. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1964 г. [*146*](#_page146)*–* [*155*](#_page155)*,* [*170*](#_page170)*,* [*182*](#_page182)

{363} *«Поезд можно остановить»* Ю. Маккола, Художник В. Иванов, композитор Н. Коган. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1954 г. [*34*](#_page034)*,* [*35*](#_page035)*,* [*40*](#_page040)*,* [*53*](#_page053)

*«Полководец Суворов»* С. Бехтерева и А. Разумовского. Художник Б. Локтин, композитор В. Бейер. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1941 г.

*«Помпадуры и помпадурши»* по М. Салтыкову-Щедрину. Художник С. Мандель, композитор В. Маклаков, Театр комедии, Ленинград, 1954 г. [*48*](#_page048)*–* [*53*](#_page053)*,* [*75*](#_page075)*,* [*238*](#_page238)*,* [*319*](#_page319)*,* [*330*](#_page330)

*«Последний посетитель»* В. Дозорцева. Оформление Г. Товстоногова. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1985 г. [*77*](#_page077)*,* [*339*](#_page339)*–* [*345*](#_page345)

*«Правду! Ничего, кроме правды!»* Д. Аля. Режиссер Ю. Аксенов. Художник А. Янкопулос, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1967 г. [*197*](#_page197)*–* [*202*](#_page202)*,* [*282*](#_page282)

*«Правду! Ничего, кроме правды!»* Д. Аля. Художник А. Янокопулос. Драматический театр. Калинин, 1969 г.

*«Правду! Ничего, кроме правды!»* Д. Аля. Художник А. Янокопулос, композитор С. Розенцвейг. Театр имени Леси Украинки, Киев, 1969 г.

*«Правду! Ничего, кроме правды!».* Сценарий Г. Товстоногова и Ю. Аксенова по пьесе Д. Аля. Центральное телевидение, 1970 г.

*«Предложение»* А. Чехова. Художник Г. Волчинский, композитор В. Бейер. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1933 г. [*169*](#_page169)

*Праздничное представление* на стадионе имени В. И. Ленина. Ленинград, 1974 г.

*«Протокол одного заседания»* А. Гельмана. (Спектакль поставлен совместно с Ю. Аксеновым.) Оформление Г. Товстоногова, АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1975 г. [*197*](#_page197)*,* [*259*](#_page259)*–* [*261*](#_page261)*,* [*263*](#_page263)*,* [*271*](#_page271)*,* [*288*](#_page288)*–* [*290*](#_page290)*,* [*340*](#_page340)

*«Прошлым летом в Чулимске»* А. Вампилова. Художник Э. Кочергин, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1974 г. [*197*](#_page197)*,* [*245*](#_page245)*–* [*251*](#_page251)*,* [*289*](#_page289)

*«Пять вечеров»* А. Володина. Режиссер Р. Сирота. Художник В. Степанов, музыкальное оформление Н. Любарского. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1959 г. [*106*](#_page106)*–* [*110*](#_page110)*,* [*116*](#_page116)*–* [*121*](#_page121)*,* [*124*](#_page124)*,* [*129*](#_page129)*,* [*181*](#_page181)

*«Ревизор»* Н. Гоголя. Режиссер Ю. Аксенов. Оформление Г. Товстоногова, костюмы и суперзанавес по эскизам М. Добужинского, композитор С Слонимский. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1972 г. [*55*](#_page055)*,* [*74*](#_page074)*,* [*197*](#_page197)*,* [*224*](#_page224)*–* [*236*](#_page236)*,* [*238*](#_page238)*,* [*243*](#_page243)*,* [*293*](#_page293)*,* [*330*](#_page330)

*«Ревизор»* Н. Гоголя. Оформление Г. Товстоногова, костюмы и суперзанавес по эскизам М. Добужинского, композитор С. Слонимский. Национальный театр, Будапешт, 1973 г.

*«Ревизор»* Н. Гоголя. Оформление Г. Товстоногова, костюмы и суперзанавес по эскизам М. Добужинского. «Штадттеатр», Дрезден, 1977 г.

*«Римская комедия»* Л. Зорина. (Неосуществленная постановка.) Художник С. Мандель, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1965 г. [*170*](#_page170)*–* [*178*](#_page178)*,* [*183*](#_page183)

*«Русалка»* А. Даргомыжского. Дирижер И. Шерман, художник М. Григорьев. Оперная студия Дворца культуры имени С. М. Кирова, Ленинград, 1951 г.

*«Рядовые»* А. Дударева. Режиссер Г. Руденко. Художник Э. Кочергин, композитор С. Розенцвейг. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1985 г. [*133*](#_page133)*,* [*334*](#_page334)*,* [*339*](#_page339)

*«Свадьба с приданым»* Н. Дьяконова. Художник В. Иванов. Дворец культуры имени С. М. Кирова, Ленинград, 1951 г. [*27*](#_page027)

*«Семен Котко»* С. Прокофьева. Художник С. Мандель. Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Ленинград, 1960 г.

{364} *«Семья»* И. Попова. (Спектакль поставлен совместно с В. Ефимовым.) Художник В. Иванов. Театр имени Ленинского комсомола. Ленинград, 1950 г.

*«Синьор Марио пишет комедию»* А. Николаи. Художник В. Степанов, композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1958 г. [*98*](#_page098)*,* [*106*](#_page106)*,* [*107*](#_page107)*,* [*110*](#_page110)*,* [*113*](#_page113)*,* [*117*](#_page117)

*«Сказка»* М. Светлова. Художник Б. Локтин, композитор В. Бейер. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1940 г.

*«Сколько лет, сколько зим!»* В. Пановой. Художник С. Мандель. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1966 г. [*181*](#_page181)

*«Смерть Тарелкина»* Опера-фарс А. Колкера по мотивам комедии А. Сухово-Кобылина. Либретто В. Вербина. Художники Э. Кочергин и О. Земцова, костюмы И. Габай. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1983 г. [*52*](#_page052)*,* [*53*](#_page053)*,* [*294*](#_page294)*,* [*296*](#_page296)*,* [*297*](#_page297)*,* [*303*](#_page303)*,* [*317*](#_page317)*–* [*330*](#_page330)*,* [*340*](#_page340)*,* [*354*](#_page354)

*«Собака на сене»* Лопе де Вега. Художник И. Штенберг, композитор В. Бейер. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1944 г.

*«Степная быль»* Е. Помещикова и Н. Рожкова. Художник В. Иванов, композитор О. Евлахов, Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1953 г. [*27*](#_page027)*–* [*30*](#_page030)

*«Страшный суд»* В. Шкваркина. Художник Б. Локтин. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1939 г.

*«Студенты»* В. Лившица. Художник С. Мандель, композитор К. Тихонов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1950 г. [*10*](#_page010)*,* [*26*](#_page026)

*«Тайна вечной ночи»* И. Лукомского. (Спектакль поставлен совместно с А. Некрасовой.) Художник В. Иванов, композитор В. Оранский. Центральный детский театр, Москва, 1949 г. [*10*](#_page010)*,* [*26*](#_page026)

*«Театр времен Нерона и Сенеки»* Э. Радзинского. Режиссер В. Малыщицкий. Художник О. Земцова, композитор Ю. Симакин. АБДТ имени М. Горького (Малая сцена), Ленинград, 1986 г.

*«Телевизионные помехи»* К. Сакони. (Руководитель постановки.) Режиссер Е. Арье. Художник Д. Крымов, костюмы А.‑М. Хурош. АБДТ имени М. Горького (Малая сцена), Ленинград, 1978 г.

*«Тихий Дон»* по М. Шолохову. Сценическая композиция Г. Товстоногова. Режиссер Ю. Аксенов. Художник Э. Кочергин, композитор С. Слонимский. АБДТ имени М. Горького, 1977 г. [*270*](#_page270)*–* [*278*](#_page278)*,* [*281*](#_page281)*,* [*282*](#_page282)*,* [*289*](#_page289)*–* [*291*](#_page291)*,* [*303*](#_page303)*–* [*305*](#_page305)*,* [*308*](#_page308)

*«Тоот, другие и майор»* И. Эркеня. Спектакль режиссерского курса Г. Товстоногова. Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград, 1970 г.

*«Тоот, другие и майор»* И. Эркеня. Режиссер А. Товстоногов. Художник В. Левенталь, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1971 г. [*230*](#_page230)*,* [*231*](#_page231)

*«Традиционный сбор»* В. Розова. Режиссер Р. Сирота. Художник С. Манд ель, композитор М. Табачников. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1967 г. [*7*](#_page007)*,* [*197*](#_page197)

*«Трасса»* И. Дворецкого. Художник С. Мандель, композитор О. Евлахов. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1959 г. [*77*](#_page077)*,* [*98*](#_page098)*,* [*99*](#_page099)*,* [*133*](#_page133)

*«Третья стража»* Г. Капралова и С. Туманова. Режиссер Р. Сирота. Художник И. Сумбаташвили, композитор И. Шварц. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1970 г. [*197*](#_page197)*,* [*223*](#_page223)*,* [*224*](#_page224)*,* [*230*](#_page230)*,* [*231*](#_page231)

*«Три мешка сорной пшеницы»* по В. Тендрякову. Инсценировка Г. Товстоногова и Д. Шварц. Режиссер Д. Либуркин. Художник М. Ивницкий, композитор В. Гаврилин. {365} АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1974 г. [*197*](#_page197)*,* [*251*](#_page251)*–* [*259*](#_page259)*,* [*261*](#_page261)*,* [*269*](#_page269)*,* [*271*](#_page271)*,* [*277*](#_page277)*–* [*279*](#_page279)*,* [*290*](#_page290)

*«Троянский конь»* Ф. Вольфа. Художник Г. Гоциридзе, композитор Г. Крутиков. Театр юного зрителя (русский), Тбилиси, 1937 г.

*«Три рассказа»* («Злоумышленник», «Дорогая собака», «Жених и папенька») А. Чехова. Студия телевидения, Хельсинки, 1971 г.

*«Три рассказа»* («Злоумышленник», «Дорогая собака», «Жених и папенька») А. Чехова. Студия телевидения, Ленинград, 1973 г.

*«Три сестры»* А. Чехова. Художник С. Юнович. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1965 г. [*155*](#_page155)*–* [*170*](#_page170)*,* [*183*](#_page183)*,* [*192*](#_page192)*,* [*209*](#_page209)*,* [*311*](#_page311)*,* [*346*](#_page346)

*«Три сестры»* А. Чехова. Художник С. Юнович. Национальный театр, Хельсинки, 1971 г.

*«Три сестры»* А. Чехова. Художник Э. Кочергин, музыка из произведений С. Рахманинова. Югославский драматический театр, Белград, 1981 г.

*«Три соловья, дом 17»* Д. Добричанина. (Руководитель постановки.) Режиссер А. Рахленко. Художник С. Мандель, композиторы Н. Симонов и Ю. Прокофьев. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1956 г.

*«Униженные и оскорбленные»* по Ф. Достоевскому. Художник В. Дмитриев, композитор О. Евлахов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1956 г. [*45*](#_page045)*–* [*48*](#_page048)*,* [*53*](#_page053)*,* [*75*](#_page075)*,* [*83*](#_page083)

*«Униженные и оскорбленные»* по Ф. Достоевскому. Художник М. Лихницкая, композитор О. Евлахов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1969 г.

*«Ханума»* А. Цагарели. Русский текст и стихи Б. Рацера и В. Константинова. Художник И. Сумбаташвили, композитор Г. Канчели. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1972 г. [*235*](#_page235)*,* [*237*](#_page237)*,* [*263*](#_page263)*,* [*271*](#_page271)*,* [*277*](#_page277)*,* [*278*](#_page278)*,* [*285*](#_page285)*,* [*317*](#_page317)

*«Хозяйка гостиницы»* К. Гольдони. Художник Б. Локтин. Театральный институт, Тбилиси, 1946 г.

*«Четвертый»* К. Симонова. (Руководитель постановки.) Режиссер Р. Агамирзян, художник В. Степанов, композитор М. Табачников. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1961 г. [*7*](#_page007)*,* [*128*](#_page128)

*«Шелковое сюзане»* А. Каххара. (Спектакль поставлен совместно с В. Ефимовым.) Художники Я. Садовская и А. Тибилова, композитор В. Волошинов. Театр имени Ленинского комсомола, Ленинград, 1952 г. [*27*](#_page027)*,* [*30*](#_page030)*–* [*33*](#_page033)*,* [*40*](#_page040)

*«Шестой этаж»* А. Жари. Режиссер М. Сулимов. Художник В. Степанов, композитор М. Табачников. БДТ имени М. Горького, Ленинград, 1956 г. [*75*](#_page075)*,* [*76*](#_page076)*,* [*116*](#_page116)*,* [*117*](#_page117)*,* [*282*](#_page282)

*«Школа злословия»* В. Шеридана. Художник И. Штенберг, композитор В. Бейер. Театр имени А. С. Грибоедова, Тбилиси, 1942 г. [*5*](#_page005)

*«Энергичные люди»* В. Шукшина. Режиссер Б. Сапегин. Художник Э. Кочергин, музыкальное оформление С. Розенцвейга. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1974 г. [*197*](#_page197)*,* [*244*](#_page244)*,* [*245*](#_page245)*,* [*261*](#_page261)*,* [*269*](#_page269)*,* [*271*](#_page271)*,* [*277*](#_page277)*–* [*279*](#_page279)*,* [*290*](#_page290)

*«Этот пылкий влюбленный»* Н. Саймона. Режиссер Л. Шувалова. Художник О. Земцова. АБДТ имени М. Горького, Ленинград, 1985 г. [*334*](#_page334)*–* [*339*](#_page339)

1. *Достоевский Ф. М*. Письма. Т. 2. М., ГИХЛ, 1930, с. 44. (Письмо С. А. Ивановой-Хмыровой от 11 окт. 1867 г.) [↑](#footnote-ref-2)
2. *Щедрин Н*. О литературе. М., Гослитиздат, 1952, с. 491. [↑](#footnote-ref-3)
3. О значении распада сословий для русской литературы XIX в. см. статью П. П. Громова и Б. М. Эйхенбаума «Н. С. Лесков. Очерк творчества» (*Лесков Н. С*. Собр. соч., т. 1. М., Гослитиздат, 1956). [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: *Middeton Murry*. Fyodor Dostoevsky. A Critical Study. London, 1916, p. 153. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: «“Идиот”. Неизданные материалы». ГИХЛ, 1931, с. 21. [↑](#footnote-ref-6)
6. См.: «“Идиот”. Неизданные материалы», с. 136 («Князь возвращается, смущенный громадностью новых впечатлений о России, забот, идей, состояния и что делать»). [↑](#footnote-ref-7)
7. *Щедрин Н*. О литературе, с. 491. [↑](#footnote-ref-8)
8. «“Идиот”. Неизданные материалы», с. 133. [↑](#footnote-ref-9)
9. Там же, с. 132. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же, с. 102. [↑](#footnote-ref-11)
11. «“Идиот”. Неизданные материалы», с. 120. [↑](#footnote-ref-12)
12. «“Идиот”. Неизданные материалы», с. 25. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же, с. 161. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Хрущев Н. С*. Высокое призвание литературы и искусства. М., изд‑во «Правда», 1963, с. 191, 193. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Был гренадер мужчина-прима / Из Нюренберга ехал он. / Княгиня только что из Рима — / И вот на станции вагон…» *(Франц.)* [↑](#footnote-ref-16)
16. Состав постановочных групп спектаклей АБДТ уточнен по материалам музея театра. [↑](#footnote-ref-17)