**В поисках реалистической образности: Проблемы советской режиссуры 20 – 30‑х годов** / Ред. колл. А. Н. Анастасьев, Ю. А. Дмитриев, Е. П. Перегудова, отв. ред. К. Л. Рудницкий. М.: Наука, 1981. 374 с.

От редколлегии 3 [Читать](#_Toc370662844)

*А. Н. Анастасьев*. Движение к реализму 12 [Читать](#_Toc370662845)

*М. Н. Строева*. Герой и среда 86 [Читать](#_Toc370662853)

*Ю. А. Дмитриев*. Поиски формы комедийного спектакля 159 [Читать](#_Toc370662867)

*Б. И. Зингерман*. Классика и советская режиссура 20‑х годов 207 [Читать](#_Toc370662871)

**Приложения**

*И. Я. Судаков*. Репетиции Станиславского *(Публикация К. Л. Рудницкого и М. Н. Строевой)* 263 [Читать](#_Toc370662882)

*К. С. Станиславский*. Фрагмент режиссерской композиции спектакля «Женитьба Фигаро» *(Публикация В. М. Некрасова)* 276 [Читать](#_Toc370662883)

*К. С. Станиславский*. Режиссерская партитура III акта спектакля «Мертвые души» *(Публикация К. Л. Рудницкого)* 312 [Читать](#_Toc370662884)

*Вс. Э. Мейерхольд*. 33 эпизода «Леса» *(Публикация В. А. Максимовой)* 318 [Читать](#_Toc370662885)

*М. А. Чехов*. О пяти великих русских режиссерах *(Публикация К. Л. Рудницкого и М. Н. Строевой)* 359 [Читать](#_Toc370662886)

# **{****3}** От редколлегии

Развитие сценического искусства в современных условиях все убедительнее подтверждает доминирующее значение фигуры режиссера-постановщика не только в процессе создания отдельного спектакля, но и в формировании коллектива театра как труппы единомышленников, прочно объединенной общими идейными и эстетическими целями, обдуманной и дальновидной репертуарной программой, общей творческой методологией.

Лидирующая миссия режиссера на сцене в России впервые отчетливо обозначилась уже на исходе XIX в., в момент, когда усилиями К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко был создан Московский Художественный театр и когда режиссерское творчество наглядно продемонстрировало способность объединять усилия драматурга, актеров, художника-декоратора и других участников спектакля в определенное художественное целое, обладающее стилистической законченностью, завершенностью формы и (обстоятельство, для театра особенно важное) волнующей остротой соприкосновения с современной действительностью, с общественной жизнью, окружающей театр. Более того, МХТ доказал, что обладает реальной силой воздействия на общественные настроения, на умы и сердца современников. Этим, в частности, объясняется высокая оценка деятельности МХТ и его режиссеров, данная В. И. Лениным, М. Горьким и А. В. Луначарским.

С тех пор энергией многих режиссеров, чья творческая активность непосредственно или косвенно, полемически или же узами прямой преемственности неизбежно была связана с дерзкими преобразованиями, начатыми Станиславским и Немировичем-Данченко, общественное значение искусства режиссуры год от года все усиливалось. Все яснее и отчетливее обозначились различные, многообразные формы взаимосвязи режиссуры с драматургией, с искусством актера, художника, композитора, все интенсивнее {4} развивалась театральная мысль, все резче противостояли друг другу или же внезапно друг с другом смыкались новые, своеобразные концепции театра, предопределенные мироощущением и мировоззрением режиссера, его восприятием современности. Процесс этот шел, ускоряясь и обостряясь, разумеется, не только в Советской России, но и в театрах Запада, Востока, вообще во всех театрах мира. Естественно, возникали (и часто сопровождались бурными дискуссиями) неизбежно драматичные, подчас даже болезненные противоречия между волей режиссера — художественного руководителя коллектива театра и полновластного постановщика спектакля (которого нередко именовали и «тираном», и «деспотом» — эти упреки слышали К. С. Станиславский, Вс. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, А. С. Курбас, К. А. Марджанишвили, Гордон Крэг, Макс Рейнхардт) — и творческими устремлениями писателя, артиста, сценографа.

Чаще всего особую накаленность обретала и сохранила до сих пор проблема взаимоотношений режиссера с драматургической классикой. Вопрос о том, сколь далеко простираются права режиссера — современного интерпретатора классической пьесы, не может быть решен однозначно, раз и навсегда. С одной стороны, не подлежит сомнению право (и даже обязанность) режиссера ввести произведение классики в прямую связь, в непосредственный контакт с современной общественной жизнью. С другой же стороны, неоспоримо и то, что эта обязанность не дает режиссеру право на художественный произвол, на разрушение эстетической системы, поныне сохраняющей богатство мысли, красоту формы, силу эмоционального воздействия и только потому воспринимаемой как классика.

И если сегодня общепризнано, что режиссер является в полном смысле слова «автором спектакля», что индивидуальность режиссера, его дарование имеют для развития искусства сцены исключительное значение, то из этого еще вовсе не следует, будто все проблемы взаимоотношений автора спектакля с его другими творцами окончательно выяснены и решены. Напротив, именно этот круг проблем и являет собой клубок неутихающих споров, ибо в коллективном по самой своей природе искусстве {5} театра самобытная индивидуальность актера, его духовный мир, идейная целеустремленность и художественная манера драматурга, стиль, предлагаемый сценографом, — все это большие эстетические ценности, пренебречь которыми нельзя. И многое — очень многое! — зависит от того, как распорядится этими ценностями режиссер.

Понятно, что актуальность такого рода проблематики обязывает советскую науку о театре и театральную критику дать максимально вдумчивый анализ целого ряда сложных и внутренне противоречивых коллизий, пройденных мастерами советского театра и на новом этапе его развития снова и снова возникающих — пусть в заметно изменившемся, модифицированном виде.

Советское театроведение уделяет искусству режиссуры большое внимание. После того как соединенными усилиями многонационального коллектива авторов Институт истории искусств подготовил и выпустил шеститомную «Историю советского драматического театра» (М.: Наука, 1966 – 1971), вышли в свет фундаментальные труды, посвященные режиссерским исканиям и опыту К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, К. А. Марджанишвили, А. А. Ахметели. Некоторые видные советские режиссеры (в частности, Н. П. Акимов, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава, М. О. Кнебель, А. Д. Попов, Г. А. Товстоногов, А. В. Эфрос и др.) опубликовали автобиографические и аналитические книги, в которых содержатся чрезвычайно важные и ценные их размышления о собственном творчестве и о режиссерском искусстве в целом, о его природе, возможностях, перспективах.

Тем не менее многие проблемы развития режиссерского искусства все еще остаются мало исследованными и настоятельно требуют осмысления и анализа.

Вот почему Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания (быв. Институт истории искусств) считает себя обязанным по возможности более глубоко и обстоятельно рассмотреть некоторые проблемы советской режиссуры. Данным изданием начинается ряд коллективных трудов, цель которых отнюдь не монографическое, «портретное» изучение отдельных режиссерских индивидуальностей, дарований и судеб. Как раз {6} такого «портретного» подхода и биографического анализа творческих путей крупных мастеров редколлегия намерена избегать, уделяя преимущественное внимание взаимодействию различных режиссерских концепций и талантов, моментам их сближения или расхождения, разнообразным способам решения задач, которые ставила перед советским сценическим искусством сама действительность, которые выдвигала перед театром Коммунистическая партия Советского Союза.

Одна из исторически сложившихся и определяющих особенностей советского театра заключается в том, что со дня своего рождения, на протяжении более чем шестидесяти лет, он существует и развивается как искусство *многонациональное*. В уже упомянутой шеститомной «Истории советского драматического театра», в ряде других книг и статей, изданных в последние годы, предприняты серьезные попытки теоретически осмыслить это уникальное явление в истории мирового сценического творчества.

Вполне естественно, что применительно к режиссуре многонациональный характер советского театра неизбежно выдвигает специфические проблемы, требующие внимательного изучения. Проблемы эти связаны с развитием режиссуры как определяющего компонента театрального синтеза, с особенностями становления режиссерского творчества в сценических культурах народов, объединившихся после Великого Октября в Союз Советских Социалистических Республик. Решающую роль здесь, конечно, сыграли конкретные социальные условия и укоренившиеся ранее художественные традиции.

Режиссер как самостоятельный художник, идейный и творческий лидер коллектива мог появиться и появился только в театре нового типа, представлявшем собой добровольный союз единомышленников в искусстве, имевшем возможность на практике утверждать свою эстетическую программу. Именно таким объединением был Московский Художественный театр, хотя хорошо известно, какие творческие трудности, какие препятствия цензурного и финансового характера он преодолевал в дореволюционные годы.

Нерусские театры в монархической России третировались как театры «инородцев», подвергались гонениям и {7} запретам, не имели стабильного репертуара, постоянной творческой и материальной базы, чаще всего носили характер передвижных трупп — поэтому трудно было думать об их идейном и творческом единстве.

Созданный на Украине до Октября М. Садовским коллектив вошел в историю как «театр корифеев» именно потому, что в труппе Садовского объединились замечательные артисты. Театры Армении и Грузии, корни которых уходят в далекое прошлое, тоже выдвинули ряд великих актеров. Однако пора режиссуры как профессии в театрах будущих советских республик — даже тех, что имели вековые сценические традиции, — еще не наступила. Эта пора пришла после Великой Октябрьской социалистической революции. Но и в советское время режиссерское творчество в национальных республиках развивалось крайне неравномерно, шло разными путями.

Вскоре после установления Советской власти в Грузии на родину вернулся Котэ Марджанишвили, который провел несколько лет в стенах МХТ, многое почерпнул из опыта Станиславского и Немировича-Данченко и сумел затем сказать свое новое слово в искусстве. Его учеником, а впоследствии решительным оппонентом был Сандро Ахметели. Бесспорным лидером молодого украинского советского театра стал Лесь Курбас, который еще до своей актерской деятельности в труппе Садовского, будучи воспитанником Венского университета, познакомился с опытом европейской режиссуры, видел спектакли Рейнхардта, знал театральные идеи Фукса, Крэга. Примечательно, что другой крупный режиссер украинского театра, совсем молодой Гнат Юра, совершил свои первые шаги в режиссуре в Молодом театре под руководством Л. Курбаса. В Армении творческим руководителем первого Ереванского государственного театра был Левой Калантар.

Но далеко не во всех республиках были свои режиссеры-профессионалы. Их миссию принимали на себя либо ведущие, «первые» актеры, либо писатели, видевшие в театральном искусстве наиболее действенную и доступную форму просвещения народа, его приобщения к художественной культуре. Весьма показателен в этом плане опыт В. Голубка в Белоруссии, Гусейна Джавида в Азербайджане, Хамзы Хаким-заде Ниязи в Узбекистане, Мухтара {8} Ауэзова в Казахстане, Карима Тинчурина в Татарии и многих других драматургов.

В воспитании режиссерских кадров в национальных республиках большая роль принадлежала мастерам русского театра. Еще до Октября благотворное влияние русской сцены испытал на себе, как мы уже говорили, Котэ Марджанишвили. Но не только он: опыт Московского Художественного театра служил образцом для Гната Юры на Украине, Аркадия Бурджаляна в Армении, Алексиса Миерлаука в Латвии, Карла Меннинга в Эстонии; в Петербурге начал свою театральную деятельность один из ведущих белорусских советских режиссеров Евгений Мирович.

После Октябрьской революции воспитание национальных актеров и режиссеров обретает новые организационные и творческие формы. Так, в Москве в 1919 – 1920 гг. существовали Грузинская, Армянская, Белорусская, Еврейская, Латышская студии, несколько позднее — Узбекская. Преподавателями в них были главным образом художники мхатовской школы — Е. Вахтангов, Ю. Завадский, Б. Щукин, В. Мчеделов, С. Бирман, Р. Симонов.

Проблема развития режиссуры в национальных республиках не ограничивалась, однако, задачей воспитания режиссеров-профессионалов, которая была решена сравнительно быстро. Сложность становления режиссерского искусства в театрах народов СССР — а следовательно, и его изучения — состоит в том, что в работе и индивидуальностях режиссеров с наибольшей остротой сказались некоторые социальные и эстетические особенности, специфические для различных республик и регионов страны.

Разумеется, творческие искания крупнейших режиссеров национальных республик, таких, как Марджанишвили, Курбас, Ахметели, Юра, органично входят в общий театральный процесс, отражают тенденции и противоречия раннего советского театра в целом. Но вместе с тем опыт каждого из этих режиссеров и становление режиссерского искусства в других республиках имеют свои характерные отличия.

В этом смысле весьма существенно отношение к художественным традициям народа, и в первую очередь к фольклорному наследству. Если в высокоразвитом русском театре попытки возродить приемы старинных народных {9} зрелищ были довольно популярны в «левом» агитационно-политическом искусстве ранних послеоктябрьских лет то для тех театров, нормальному развитию которых ранее мешала шовинистическая политика царской России, проблема мобилизации фольклорных традиций оказалась гораздо более актуальной и острой.

В социальном, политическом, духовном смысле она связывалась с чувством национального самоутверждения освобожденных народов, в эстетическом — с обращением к коренным народным истокам театрального творчества. При этом мы замечаем, что стремление возродить народный фольклор на сцене ощутимо и в театрах, история которых исчисляется веками, и в тех республиках, которые до революции не знали профессионального театра. Так, например, в Грузии Сандро Ахметели настойчиво стремился ввести в свои спектакли приемы старинного театра берикаоба. В Таджикистане пробовали возрождать традиции масхарабозов, а в Узбекистане — традиции кызыкчи.

Явление это весьма сложно и противоречиво. С одной стороны, обращение к народным истокам театра было, несомненно, благотворным, ибо устанавливало точки соприкосновения нового искусства с древней художественной культурой, а с другой — таило в себе реальную опасность национальной замкнутости и канонизации архаических форм, нередко связанных с отжившими верованиями и обрядами.

Сложную проблему представляло собой и восприятие опыта и традиций русского реалистического театра. Мы уже говорили о громадном и благотворном влиянии, которое оказал русский театр, в первую очередь Московский Художественный, на сценическую культуру всех других советских народов. Случалось, однако, и так, что ориентация на искусство МХТ толкала режиссеров национальных театров к механическому заимствованию, копированию и повторению русских образцов, в особенности при постановках классических пьес. Это явление вполне объяснимо, в известной мере поначалу даже полезно, ибо всякое подражание содержит в себе момент обучения и хорошо выполненная копия равнозначна хорошо усвоенному уроку. Тем не менее надолго застревать на стадии ученичества значит неизбежно терять возможность самобытного {10} развития, обрекать себя на одно только воспроизведение уже достигнутых другими результатов. Кроме того, такая подражательность режиссуры нередко вступала в противоречие с укоренившимися национальными навыками и приемами актерской игры. Вот почему самые даровитые режиссеры национальных театров — Марджанишвили и Ахметели, Курбас и Юра, Бурджалян и Калантар, Мирович и Голубок, — усваивая опыт и методы русской режиссуры, их затем переосмысливали, создавая вполне самостоятельные и национально окрашенные композиции.

Была и иная крайность: отдельные режиссеры неправомерно усматривали во влиянии русского театра угрозу национальной самобытности искусства, полагали, например, что система Станиславского не может быть применена в нерусских театрах. С течением времени стала понятна ошибочность такого взгляда. Но на ранних этапах истории советского театра национальная замкнутость, ограниченность ряда художников направляли развитие режиссуры по ложному пути, тормозили это развитие.

Все эстетические проблемы становления советской режиссуры в национальных республиках были неотрывны от идеологических, политических задач искусства социалистической страны. В тех случаях, когда режиссеры пытались отгородиться от этих задач, их искания и опыты становились бесплодными, их искусство, которое они искренне стремились обратить к широким народным массам, до народа не доходило. Это отчетливо понимал Котэ Марджанишвили. В 1924 г. он писал: «Новые, великие идеи потрясли мир. Было бы большим грехом в отношении общечеловеческой культуры и национального искусства в такое время, замкнувшись в своем узком кругу, маленьком мирке, сопротивляться действительности.

Призываю здоровую и жизнерадостную молодежь покончить с заскорузлым мещанством, со вздохами по несбыточным мечтам, смело взять в руки дело организации нового искусства и, сочетая это с политическим строительством, укреплять общечеловеческую культуру на национальной почве»[[1]](#footnote-2).

{11} За шестьдесят лет истории советского многонационального театра искусство режиссуры прошло большой и сложный путь развития, выдвинуло выдающихся мастеров во всех национальных республиках, вобрало в себя художественный опыт всех народов Советского Союза. Для теоретического осмысления единого в своих идейных устремлениях и многообразного по своим национальным формам советского режиссерского искусства необходимы совместные усилия театроведов всех наших социалистических республик.

Материалы данной книги сосредоточены вокруг опыта русского советского режиссерского искусства в период утверждения метода социалистического реализма на театре, т. е. в основном вокруг опыта 20 – 30‑х годов (правда, редколлегия не ограничивала авторов указанными хронологическими рамками, поскольку не имела в виду написание истории режиссуры, а стремилась к иной цели — к выяснению ряда важных историко-теоретических проблем). В перспективе — дальнейшее расширение диапазона исследований, рассмотрение искусства многонациональной режиссуры в общем контексте становления советской художественной культуры (литературы, кинематографа, музыки, живописи, архитектуры, телевидения и т. д.), анализ развития современной советской театральной режиссуры и ее воздействия на мировое сценическое искусство.

Редколлегия выражает глубокую признательность Научно-исследовательской комиссии по изучению и изданию наследия К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, Центральному государственному архиву литературы и искусства, Архиву ВТО, предоставившим материалы и документы, публикуемые в настоящем издании.

# **{****12}** А. Н. Анастасьев Движение к реализму

## 1

В театре XX в. режиссура охватывает все решающие идейные и художественные проблемы сценического искусства. Режиссер выбирает пьесу и дает ей свое толкование, он образует школу актерской игры, вырабатывает сценический стиль, предопределяет пространственное и музыкальное решение спектакля. Режиссер стоит во главе творческого коллектива и устанавливает те или иные связи сцены и зрительного зала.

Понятно поэтому, что проследить движение советской режиссуры, окинуть взором историка культуры разные способы сценического отражения жизни, уяснить закономерности их смены — это значит, по сути дела, охарактеризовать путь развития театра во всей его художественной множественности. Такая задача выходит за пределы данной статьи, она может быть решена в исследованиях истории советского театра в целом или режиссерского искусства в монографиях об отдельных режиссерах.

Нам представляется важным сосредоточить внимание на некоторых общих и принципиальных для советской режиссуры 20 – 30‑х годов явлениях.

История мирового театра знает примеры ожесточенных сражений на идейном и художественном фронтах сценического искусства: все новые явления рождались в острой полемике. И все же очень редко борьба достигала такого накала, такой непримиримости и остроты, как на раннем этапе советского театра. Речь идет не о подавлении реакционных тенденций в сфере художественного творчества: партия, опираясь на передовые, демократические, подлинно творческие силы в театре, довольно быстро справилась с проявлениями монархизма и откровенной буржуазности, сломила саботаж немногих деятелей старого театра. Трудность первых шагов советского сценического искусства состояла в том, что в жестокой полемике столкнулись художники — прежде всего режиссеры — прогрессивные, верные своему народу и глубоко убежденные в {13} правильности своих, столь не схожих, порой, казалось бы, взаимоисключающих, путей.

Коммунистическая партия дала точный анализ сложного положения в литературе и искусстве. В резолюции ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. сказано: «Таким образом, как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике»[[2]](#footnote-3).

Партия, благожелательно принимая новые формы в сфере искусства, поощряя самые разнообразные эксперименты и поиски, тем не менее постоянно напоминала художникам о необходимости ориентироваться на восприятие широких народных масс и выверять любые искания по компасу правды, по принципу соответствия искусства новой действительности.

Правдивое изображение жизни в художественных образах настойчиво и определенно поддерживалось партией. В партийных документах резко осуждались попытки привить рабочим «нелепые, извращенные вкусы (футуризм)». В пору становления советского искусства партия подчеркивала, что она не желает и «отнюдь не может связать себя с приверженностью к какому-либо направлению в *области литературной формы*», а потому высказывается «за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области»[[3]](#footnote-4).

Все основные принципы резолюции ЦК РКП (б) о литературе полностью относятся и к развитию советского театра, что и было подчеркнуто на известном театральном совещании 1927 г. в Агитпропе ЦК РКП (б).

Верная, дальновидная политика партии не только сберегла старые реалистические театры и позволила пробиться к жизни здоровым росткам нового искусства, но помогла также выявить реальные творческие возможности {14} всех художественных течений, чтобы затем на практике, в активном творческом соревновании отделить жизнеспособное, перспективное от искусственного, надуманного, фальшивого или: же попросту от негодного, отжившего, устаревшего.

Одобряя внимательное, осторожное и бережное руководство старыми театрами, В. И. Ленин еще в 1919 г. указывал на необходимость «поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового, а само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет пришпоривать конкуренция молодых явлений»[[4]](#footnote-5).

Советское театроведение, вооруженное ленинским учением о развитии социалистической культуры, осмыслило сложность идейно-эстетической борьбы на сцене, объективно и по достоинству оценило резко различающиеся между собой явления ранней поры советского театра. Еще в середине 20‑х годов, когда полемика между представителями противоборствующих художественных лагерей была в полном разгаре, наиболее чуткие исследователи заметили определяющую черту развития всего сценического искусства. Вот что писал П. А. Марков в 1924 г.: «Каждое из течений, сохраняя свою особенность, не изменяя своим основным качествам, оставаясь верным своей внутренней сущности, изменяется в деталях, ищет, ошибается, находит и закрепляет новые и новые достижения. Может быть, особенно характерно для наших дней именно взаимопроникновение, взаимовлияние отдельных направлений и течений, которые охватывают все больший и больший круг театров»[[5]](#footnote-6).

Понадобилось еще примерно десятилетие, чтобы стало совершенно очевидно, к каким результатам привело это интенсивнейшее взаимопроникновение. Самые разные художники, стремясь связать свое искусство с преобразившейся действительностью, выработать сценический язык, понятный и увлекательный для новой аудитории, {15} наполнившей залы театров, и оказывая все более сильное воздействие друг на друга, вовлекались в многосложный и всеохватывающий процесс движения к реализму.

Сперва борьба творческих течений сопровождалась самой острой и даже беспощадной полемикой. Во главе каждого течения стоял крупный художник-режиссер со своими взглядами на жизнь и искусство, со своим опытом и судьбой. Каждый из этих мастеров по-своему представлял себе театр будущего и без колебаний вел своих сподвижников к заранее намеченной цели. Другие концепции воспринимались ими обычно не просто как отсталые, ошибочные или неверные, но чаще всего как реакционные, хуже того — как эстетические идеи, враждебные революции. Отсюда и горячность полемики, весь пыл которой сохранила для нас театральная периодика 20‑х – начала 30‑х годов, и резкость взаимных обвинений, подчас обретавших политический характер. Было бы грубой ошибкой и отступлением от исторической правды сглаживать принципиальные различия режиссерских направлений и творческих индивидуальностей, сталкивавшихся в этой борьбе.

Но бесспорно и другое: как бы ни воевали меж собой лидеры различных творческих течений, все они — художники, перешагнувшие рубеж Октября, — остро испытали на себе влияние революции. Все они — кто сразу, а кто вскоре — поняли, что речь идет не о «беспорядках», не об очередном «перевороте», а о великом историческом событии, радикально изменившем всю жизнь и властно поставившем новые задачи перед искусством.

Творческое взаимовлияние в режиссерском искусстве нельзя ограничивать кругом эстетических проблем. Тем более не следует сводить его к переимчивости, к художественным уступкам, беспринципному заимствованию формальных приемов, к стремлению угодить времени или моде. Правда, история советского театра знает немало подобных явлений, но в самой своей сущности художественное взаимодействие разных режиссерских систем диктовала изменившаяся реальная действительность. Эстетические позиции исторически предопределены, в них выражена объективная закономерность, ибо *каждый* художник — в меру своей гражданской зрелости — не может так или иначе не откликнуться на общие зовы {16} времени, каждый истинный художник чувствует, какой крутой поворот совершила история, как революция преобразила аудиторию — весь зрительный зал, весь народ.

Бросалась в глаза, к примеру, резкая несхожесть наиболее радикальных и чрезвычайно прямолинейных лозунгов «Театрального Октября», движения, лидером которого выступал Вс. Мейерхольд, с гораздо более сдержанными и более осторожными принципами «созвучия революции», которых придерживались и которые по-разному истолковывали такие мастера, как К. Марджанишвили или руководители петроградского БДТ М. Горький, А. Блок, М. Андреева, или же А. Южин в московском Малом театре. Действительно, между декларациями «Театрального Октября» и концепцией «созвучия революции» на первый взгляд почти ничего общего не было. Но восприятие новой зрительской аудиторией «созвучной революции» постановки Марджанишвили «Фуэнте Овехуна» в Киеве и программной для «Театрального Октября» мейерхольдовской постановки «Зорь» Верхарна в Театре РСФСР 1‑м в Москве, вне всякого сомнения, пренебрегало этими различиями, отбрасывало их в сторону. Зрителям не было дела ни до творческой методологии, ни до эстетических манифестов режиссеров: зрителей в обоих случаях воодушевлял пафос торжествующей революции, который несли с собой оба спектакля. И для дальнейшего движения вперед и Мейерхольда, и Марджанишвили энтузиазм народной аудитории «Фуэнте Овехуна» или «Зорь» имел неоспоримо более важное значение, нежели все, что было загодя сказано постановщиками этих спектаклей, нежели все теоретические рассуждения о том, как их надлежит скомпоновать.

Другими словами — и мы обязаны помнить об этом, размышляя об истории нашего театра, о движении режиссерской мысли, о моментах сближения или конфликта крупнейших мастеров режиссуры, — в их оживленной творческой полемике, пронизывающей все 20‑е годы и начало 30‑х годов, огромное, часто решающее значение обретал мощный голос поддержки, доносившийся из переполненных зрительных залов, живейший энтузиазм, с которым встречены были и «Мистерия-буфф», и «Лес», и «Мандат» Вс. Мейерхольда, и «Принцесса Турандот» Евг. Вахтангова, и «Шторм» Е. Любимова-Ланского, {17} и «Виринея» А. Попова, и «Любовь Яровая» Малого театра, и «Горячее сердце», «Дни Турбиных», «Женитьба Фигаро», «Бронепоезд 14-69» — спектакли, осуществленные под руководством К. С. Станиславского на сцене МХАТ. Не менее вескими аргументами в полемике служили и спектакли, которые новая аудитория приняла холодно, безучастно, хотя бы «Каин» в МХАТ или «Бубус» в театре Мейерхольда, постановки исторических драм А. В. Луначарского в Москве и Петрограде, «Стеньки Разина» В. Каменского в театре Революции и т. д.

Даже самый беглый обзор наиболее заметных режиссерских побед и поражений 20‑х – начала 30‑х годов позволяет установить одну важнейшую закономерность, многое предопределившую в дальнейших судьбах советской сцены. Закономерность эта состоит в том, что партия последовательно, бережно и вдумчиво вела мастеров театра к современности и реализму сценического искусства и что это, предуказываемое партией, направление встречало самый живой и сочувственный отклик широчайшей аудитории. Постепенно, отнюдь не сразу избавляясь одни от шор приверженности к отжившим, давним традициям, другие от предвзятости только что сформулированных и внешне «самоновейших» боевых концепций, лидеры театров, режиссеры, каждый по-своему, выходили на единственно верный путь движения к реализму, обновления и обогащения реалистического искусства, неразрывно связанного с современной действительностью.

Все их эстетические новшества, которые очень скоро принесли советской сцене мировую славу, были вызваны самой реальной жизнью только что возникшего небывалого в истории общественного строя.

Размышляя о процессах, происходивших тогда в режиссерском творчестве, необходимо иметь в виду и одну уникальную особенность советской художественной культуры — ее многонациональность, отчетливо обозначившуюся сразу же после Октября. Нельзя говорить о советском театре, минуя творения Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, но он не существует и без режиссерского искусства Марджанишвили, Ахметели, Юры, Курбаса, Голубка, Калантара и других мастеров. Развитие и взаимодействие национальных театральных традиций народов СССР представляет {18} собой интереснейшую и широкую специальную проблему — историческую, социальную, эстетическую. Эта проблема — за пределами нашей книги. Но, говоря об основных закономерностях развития советской режиссуры, необходимо принимать во внимание и опыт всего нашего многонационального театра.

Противореча друг другу, режиссерские идеи и концепции, заявившие о себе в первые же послеоктябрьские годы, часто друг друга обогащали и дополняли, а значит, объективно способствовали развитию советского театра в целом.

Заглядывая сегодня в уже отдаленное прошлое, молодость нашего искусства, историк театра способен увидеть и такие драматические коллизии, когда споры влекли за собой серьезные потери. Случалось даже так, что произведения, которые могли бы обогатить и украсить собой репертуар, под натиском их противников своевременно не получали доступ к широкой аудитории и десятилетиями дожидались, когда будут оценены по достоинству. Но в целом вся эта пора горячих дискуссий и, казалось, непримиримых разногласий принесла гораздо больше прекрасных свершений и побед, нежели потерь. В сложнейшем взаимодействии разноречивых режиссерских программ и совершенно несхожих спектаклей закладывался фундамент многообразного, многоязычного, но идейно целостного советского театра и все отчетливее вырисовывалась многообещающая перспектива его мощного реалистического развития.

## 2

В первые послереволюционные годы за пределами родины оказались Иван Бунин, Александр Куприн, Илья Репин, Сергей Рахманинов; уехали за границу Ф. Ф. Комиссаржевский, Н. Н. Евреинов, Р. В. Болеславский, Н. О. Массалитинов, О. В. Гзовская, Е. Н. Рощина-Инсарова; самыми крупными потерями для русского театра была эмиграция Федора Шаляпина, а через десять лет — Михаила Чехова.

Но вот что показательно: все самые крупные режиссеры — и умудренные опытом Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, и молодые новаторы Вахтангов, {19} Марджанишвили, Таиров, т. е. художники, которые определили пути русского, а во многом и мирового театрального искусства XX столетия, — остались в своей стране и приняли на себя миссию создания нового, советского театра.

Чем же объяснить, что крупнейшие работники русской сцены, даже те, которые поначалу не поняли революцию, были напуганы ею, высказывали весьма расплывчатые взгляды и противоречивые идеологические воззрения, — что они все же отвергли эмиграцию и стремились найти новые пути своего искусства на родине?

Конечно, народность, свободолюбие и демократический дух всегда доминировали в русском искусстве. Однако ведь и Куприн, и Шаляпин были художниками-демократами, кровно связанными со своим народом. По-видимому, помимо других, идейных причин, позицию, занятую в этот момент виднейшими русскими режиссерами, отчасти определила и самая природа театра — коллективность творчества, неразрывная связь со зрителем.

Все художники, оказавшиеся на чужбине, пережили тяжелую человеческую и творческую трагедию, изведали иногда вполне осознанную, а иногда затаенную тоску по родине. Тем не менее Бунин написал в Париже «Жизнь Арсеньева» и цикл превосходных новелл, а Шаляпин, хотя его талант и увядал, все же до конца жизни, где бы он ни выступал, оставался величайшим русским певцом.

Но режиссер — не писатель, который может уединиться за своим письменным столом, и не музыкант, чье искусство понятно и людям, не знающим его языка. Для режиссера родина не только среда духовного обитания, источник творчества, но и рабочее место, но и коллектив близких ему актеров, без которых он не может создать спектакль, выразить себя как художник. Режиссер, уехавший в другую страну и навсегда связавший себя с театром этой страны — даже при условии успешной, плодотворной работы, — уже не художник своего народа. Он неизбежно меняет свою «творческую национальность». Недаром, наверное, русского режиссера Н. О. Массалитинова болгары по справедливости считают своим, болгарским художником.

Но, разумеется, не только — и не столько! — природная {20} зависимость режиссера от близкого ему актерского коллектива и невозможность для него индивидуального творчества определили верность крупнейших русских режиссеров своему народу и родному искусству.

Традиционалист и эстет, недавний режиссер императорских театров, Мейерхольд стал коммунистом и демонстративно связал свое искусство с политикой. Иные — Вахтангов, еще недавно творивший в комнатном, интимном театре, или Марджанишвили, мечтавший о синтетическом, праздничном, но далеком от обыденной жизни искусстве, — восторженно встретили революцию, увидели в ней раскрепощение творчества, его необозримые дали. Еще до Октября — в «Прокламации художника» — Таиров утверждал мысль о том, что в пору «всенародного действа» нельзя оставаться пассивным зрителем. И в голодные послеоктябрьские годы Таиров творил свое красивое искусство, искренне полагая, что именно такое искусство наиболее полно выражает волю и требования революции.

Труднее было Станиславскому и Немировичу-Данченко. Далекие от политики, стойкие в приверженности к реализму, они отнюдь не сразу почувствовали обновляющую миссию революции. Сперва они восприняли революцию как хаос и разрушение — не одних только привычных человеческих отношений, но и культуры, искусства, которому посвятили всю свою жизнь. Однако, не принимая многого в новой действительности, страшась насилия и крови гражданской войны, оба прозрели в революции возможность осуществления своей давней мечты о театре для народа, для «толпы». Ибо революция широко распахнула двери театральных залов для народных масс. Нельзя недооценивать тот факт, что, прокламируя свою аполитичность, труппа Художественного театра на собрании, состоявшемся 6 и 7 ноября 1917 г., «объявила о своем намерении давать спектакли … для “широких кругов демократии”, не взирая ни на какие “политические перевороты”»[[6]](#footnote-7). Известно, что в ту же раннюю пору Станиславский был обрадован и обнадежен тем, что новый зритель оказался столь чутким и восприимчивым. А Немирович-Данченко {21} еще до Октября писал Рахманинову: «Как ни узкополитична переживаемая нами революция, но и в ней столько стихийного, столько героического, чтобы вдохновиться мечтой и верой в великое освобождение»[[7]](#footnote-8).

Главную миссию Московского Художественного театра его основатели видели в защите и сохранении великого русского сценического искусства. Они резко расходились меж собой в том, какие пути наиболее плодотворны и эффективны («Пантеон» или всемерное укрепление «метрополии»?), но соглашались в главном — в том, что именно Художественный театр призван сберечь величайшие духовные ценности, утрата которых гибельна и невозвратима для культуры, для будущего.

Можно с уверенностью сказать, что именно этим убеждением объясняется столь энергичный призыв Немировича-Данченко к Качалову и всей отрезанной от Советской страны группе актеров МХТ поскорее вернуться в Москву. Определенна была и позиция Станиславского. Но для него не было альтернативы — уезжать или остаться на родине. «Русское театральное искусство гибнет, и мы должны его спасать, — говорил он, — в этом наша обязанность. Спасти же его можно лишь таким путем: сохранить все лучшее, что создано до сих пор предшественниками и нами, и с огромной энергией приняться за новое творчество»[[8]](#footnote-9).

При всех различиях в отношении крупнейших русских режиссеров к Октябрьской революции, при характерном для иных непонимании ее классовой сущности, при понятных их сомнениях и колебаниях большие художники, ощущая всю грандиозность переворота, совершившегося в жизни, остались на родине и упорно искали свое место в новой действительности.

Естественно, что главным вопросом был вопрос *революция и искусство*. Все режиссеры, о которых мы говорим, связывали исторические перемены в жизни со своими, выстраданными годами творческими замыслами и мечтами. Если старшие — Станиславский, Немирович-Данченко, {22} глава Малого театра Южин — стремились сохранить добытые прежде ценности и в русле своих традиций энергично «приняться за новое творчество», то неукротимый бунтарь Мейерхольд, мятежный идеалист Вахтангов, эстет Таиров, который, судя по репертуару Камерного театра и по его книге 1921 г. «Записки режиссера», словно бы «не заметил» революции, прямо и непосредственно связывали, а иной раз безнадежно спутывали, даже отождествляли революцию социальную и революцию эстетическую. Это обстоятельство объясняет многие сложные явления ранней истории советского театра.

В известной мере сказанное относится даже к Мейерхольду, который в 1918 г. уже вступил в РКП (б). Ибо, хотя некоторые театроведы уверены, будто «политический театр предполагает прежде всего наличие политического мышления» и будто Мейерхольд после Октября выразил в своем искусстве давно, задолго до революции сложившиеся убеждения[[9]](#footnote-10), тем не менее факты говорят о другом. Еще в июле 1917 г. Мейерхольд большевиков не понимал, отзывался о них отрицательно. Однако оказался среди тех немногих мастеров искусства, которые быстрое всех поняли значение Октября, и — вместе с Блоком и Маяковским — «пошел в Смольный».

Советское режиссерское искусство во всей его полноте, во всех спорящих меж собой направлениях рождено Октябрьской революцией, развивалось в условиях социалистической действительности. Очень существенно проследить, как не только в манифестах и декларациях, но и в самой творческой практике обнаруживались, с одной стороны, противостояния, взаимные отталкивания различных режиссерских направлений, а с другой стороны, точки их соприкосновения, сближения, реального воздействия друг на друга.

В пылкой творческой полемике легче различить противников, нежели сообщников, не признающих к тому же такого сообщества; очевиднее то, что разделяет художников, чем то, что, хотя бы в некоторых пунктах, объединяет их, несмотря на глубокие и принципиальные различия. Нисколько не сглаживая этих различий, надо подумать о родственных приметах в искусстве несхожих {23} режиссеров, об их общих помыслах и стремлениях, наконец, о реальном выражении их творческого взаимовлияния.

Обращаясь к тому, что роднило несогласных друг с другом художников, очень важно оставаться на твердой почве историзма, ни в коем случае не модернизировать взгляды и творческую практику режиссеров. К сожалению, наше театроведение не избежало такой опасности: она ощутима, в частности, в научной монографии о Таирове, написанной Ю. Головашенко в 1970 г.

Книга ленинградского ученого обладает бесспорными достоинствами. Заслуживает несомненной поддержки то, что автор стремится преодолеть театроведческие штампы и в главе «Таиров и современники» по-новому освещает отношения Таирова со Станиславским и Немировичем-Данченко, пытается нащупать то, что — при разительной их несхожести — сближало позиции руководителя Камерного театра и руководителей МХАТ.

Вызывает опасение лишь одно: доказывая, что «мысли, которые Таиров выражал в “Записках режиссера”, были во многом сходными с мыслями его современников»[[10]](#footnote-11), автор, как правило, прибегает к признаниям и свидетельствам, сделанным режиссером двадцать и более лет спустя. Но ведь очевидно, что заметки из дневника 1939, 1940, 1943 гг., а тем более выступление Таирова после Постановления ЦК КПСС от 26 августа 1946 г. отражают значительные изменения в его взглядах сравнительно с началом 20‑х годов. Так невольно выравнивается и упрощается истинная картина раннего периода развития советского театра.

Настораживает и некоторая тенденциозность авторской интонации: подтверждая широкоизвестные разногласия Таирова с Мейерхольдом, Ю. Головашенко уж слишком усердно, а иногда и насильственно сближает Таирова с основателями Художественного театра. Так, справедливо восставая против былых односторонних и неверных оценок «формалиста» Таирова, автор сам отдает известную дань необъективности.

{24} В качестве документов Ю. Головашенко нередко предлагает читателям и юбилейные поздравления, которыми обменивались художники. Конечно, такие документы требуют критического к себе отношения и ритуальные фразы неизменно торжественных «бенефисных» адресов далеко не всегда выражают истинные чувства. Но отрывок из одного такого поздравления все же приведем и мы — уж очень он выразителен: «… Вы всю начальную энергию вложили в борьбу с тем реальным направлением, по которому работал представляемый мною Художественный театр, — писал Немирович-Данченко Таирову в связи с 20‑летием Камерного театра. — Вы являлись моим врагом с открытым забралом. И однако нас всегда видели вместе рука с рукой, как только Театр — через т большое — подвергался малейшей опасности; там, где на театр надвигались пошлость, вульгаризация, снижение его достоинства, нашу связь нельзя было разорвать. Нас объединяло убеждение, что работать можно врозь, а нападать и защищаться надо вместе»[[11]](#footnote-12).

В этом честном и мужественном признании 77‑летнего ветерана сцены речь идет об эстетическом и гражданском единстве художников, которым дорого высокое достоинство искусства. «Работая врозь», нападая и защищаясь не только вместе, а нередко и друг на друга, друг от друга, все крупнейшие советские режиссеры делали общее дело, были связаны как этически, так и эстетически.

Бескомпромиссной и драматичной была полемика между двумя грузинскими советскими режиссерами — К. Марджанишвили и С. Ахметели — в середине 20‑х годов. Особую остроту конфликту придавало то обстоятельство, что против учителя возвысил голос его любимый ученик. Спор достиг апогея, когда репетировалась «Ламара» Г. Робакидзе, в постановке которой участвовали оба режиссера. В результате Марджанишвили порвал с Ахметели, покинул свое собственное детище — театр им. Руставели, расстался с близкими ему, воспитанными им актерами, основал новый театр в Кутаиси.

Многое в творческих и личных отношениях двух замечательных режиссеров до сих пор скрыто от нас. Грузинским {25} театроведам предстоит еще с должной ясностью осветить взаимоотношения Марджанишвили с корпорацией «Дуруджи» и лично с Сандро Ахметели. Несомненно, все же, что то были не временные разногласия, не ссора, а принципиальное расхождение во взглядах на природу и на дальнейшие перспективы грузинского советского театра.

Но вот документ, датированный 1930 г., после московской Олимпиады, когда Ахметели был на гребне славы и успеха: «Никто не был так близок к Марджанову, как я, мы провели вместе четыре года душа в душу, и я знаю этого человека. Он умеет воспитывать актера. Примером может служить один из больших актеров — У. Чхеидзе.

Никогда я не умалял достоинств Марджанова. Я Марджанова считаю очень большим режиссером, очень культурным человеком, с колоссальным театральным опытом, видевшим на своем веку страшно много. Я не видел и одной сотой доли того, что видел Марджанов»[[12]](#footnote-13).

Можно не сомневаться в искренности слов, произнесенных Ахметели на обсуждении итогов Олимпиады в Коммунистической академии. Но в этой речи, превозносящей Марджанишвили, отчетливо слышны ноты самооправдания. Нельзя не заметить также, что Сандро Ахметели ни единым словом не обмолвился, что речь идет о его учителе, что он лично (а не только Ушанги Чхеидзе!) очень многим обязан Марджанишвили.

Оно и понятно. Ведь в том же выступлении Ахметели ясно сформулировал суть своего столкновения с Марджанишвили, выходящую далеко за пределы узкоэстетических вопросов: «Борьба между мной и Марджановым заключается в том, что театр Марджанова не имеет ничего общего с Грузией, тогда как мы *старались делать ставку на грузинское*»[[13]](#footnote-14).

Но даже в условиях такого идеологического противостояния Ахметели на самом деле в своем искусстве, которое, по его мнению, было «чисто грузинским», в лучших режиссерских достижениях опирался на опыт и на {26} открытия учителя. Недаром артист Акакий Хорава, который работал и с Марджанишвили, и с Ахметели, сказал однажды: «Если б не было марджановского “Человека-массы”, не было бы и ахметелиевского “Разлома”»[[14]](#footnote-15). На первый взгляд это частность, но за ней стоит одна из самых важных для всего раннего советского театра проблем — проблема изображения массы на сцене. И выясняется, что, компонуя свои знаменитые народные сцены, Сандро Ахметели многое почерпнул у Котэ Марджанишвили. Известный грузинский театровед Э. Гугушвили, анализируя работу К. Марджанишвили над пьесой Э. Толлера «Человек-масса», писала: режиссер «внушал актерам, что в пьесе надо с горячностью грузинского темперамента подчеркнуть боевой дух массы», «внутреннюю напряженность, общую экспрессию, накал страстей, соответствующий духу революционной борьбы». И далее, полностью подтверждая слова А. А. Хоравы, Э. Гугушвили отметила, что «именно этот принцип объединения массы в действии лег в основу работы С. Ахметели над “Разломом” Б. Лавренева, нашел своеобразное воплощение в героико-монументальном “Анзоре” и других постановках талантливого последователя Марджанишвили»[[15]](#footnote-16). До сих пор не умолкают споры о «режиссерском» и «актерском» театре. Споры эти завязались и закипели еще в начальный период развития советского театра. Станиславский, например, порицал Мейерхольда и Таирова за то, что они являются «режиссерами-диктаторами», что режиссер в их театрах «стоит во главе всего, творит единолично, а актер является лишь материалом в руках главного творца»[[16]](#footnote-17).

Трудно, однако же, найти более прочный союз режиссера и актера, нежели союз А. Таирова и А. Коонен в Камерном театре; общеизвестно также, что из театра Мейерхольда вышли многие выдающиеся актеры. «У Станиславского получалось, — верно заметил Ю. Головашенко, — что “стоять во главе всего” и “творить единолично” — понятия адекватные… Вероятно, Станиславский был бы справедлив, если бы признал, что и сам в своих {27} лучших спектаклях “стоял во главе всего” и это вовсе не было признаком диктаторства»[[17]](#footnote-18).

Не вдаваясь в обсуждение самих терминов «режиссерский» и «актерский» театр (весьма неопределенных) и не касаясь вопроса о пределах режиссерской власти, мы должны прежде всего сказать: Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, Марджанишвили, Курбас, Ахметели, Юра были наиболее крупными и яркими художниками, утвердившими на советской сцене *режиссуру как самостоятельное и первостепенно важное искусство*. Здесь их общий вклад в развитие театра XX в. Они же — и их многие последователи и ученики — создали разнообразную, многоцветную, но единую в мощном и все ускорявшемся движении к реализму советскую режиссерскую школу.

## 3

Октябрьская революция, положившая начало советскому театру, вместе с тем до крайности обострила противоречия и несогласия между разными режиссерскими системами, которые были очевидны в пору общего кризиса театра предреволюционных лет.

Не было ни одного участка театральной работы — от основополагающей проблемы «искусство и действительность» до отношения, скажем, к сценической рампе, — где не разгорались бы жестокие перекрестные бои. Мейерхольд и Таиров с равной энергией и категоричностью отвергали *все* в искусстве Художественного театра, говорили о его банкротстве. Но с той же определенностью и запальчивостью они решительно спорили друг с другом — и тоже не по частным вопросам, а по генеральным проблемам. Вахтангов, преданный ученик Станиславского, во многом не соглашался с ним, резко отрицательно относился к теории и практике Таирова, не следовал и за Мейерхольдом, хотя считал его гениальным художником. Марджанишвили и его талантливый ученик Ахметели вместе создали корпорацию «Дуруджи», но вскоре, как уже было упомянуто, между собой разошлись и недавнее единство превратилось в острый конфликт. {28} Совсем иные, но не менее резкие противоречия существовали между виднейшими режиссерами Украины Гнатом Юрой и Лесем Курбасом, в Белоруссии — между Мировичем и Голубком и т. д.

Под градом обвинений (порой даже и политических), некрологов при жизни и насмешек наибольшую терпимость по отношению к противникам и оппонентам обнаруживал Станиславский. «Есть вечное и есть модное в нашем искусстве. И то и другое нужно и важно, — писал он. — Модное ярко блестит, кружит голову молодежи, но скоро проходит, оставляя после себя от всех модных открытий и исканий небольшой, но ценный кристалл, который кладется в урну вечного искусства. Вечное искусство — это неугасимый маяк, который освещает главный творческий путь и, освещая своим вековым опытом новые завоевания, оценивает их, кристаллизует и полученный кристалл кладет и хранит в урне вечного искусства. Вечное искусство — это главное шоссе, модное — проселочные дороги. Пусть молодежь с азартом и увлечением отходит временно от большой вечной дороги и бродит по проселкам, чтоб собирать там цветы и плоды. Это необходимо каждому артисту. Но пусть только они не заблудятся в проселках. Пусть они не забывают о главном вечном пути, где оцениваются искания, хранятся новые ценности, поддерживающие вечный огонь в светильнике искусства»[[18]](#footnote-19).

Было бы ошибочно видеть в этой поэтической метафоре строгий научный анализ исторического развития искусства, но надо отдать должное великому художнику, который с таких широких и мудрых позиций подходил к творчеству и своего театра, и к тому, что его окружало на общем театральном поле.

Близкую мысль высказал на одном из «творческих понедельников» МХТ в сезон 1918/19 г. и Немирович-Данченко: «Нельзя только критиковать и говорить — Э… это шарлатанство. Не всегда это верно. Если в этом “шарлатанстве” хорошенько разобраться и соскоблить ненужную нарочитую вычурность, то в глубине может оказаться самое настоящее»[[19]](#footnote-20).

{29} Очевидно и другое: не ввязываясь в критические бои, сторонясь крайних явлений «левого» искусства, уже далеко не молодые руководители Художественного театра ощущали в этих крайностях угрозу самому существованию сценической культуры, ее духовной миссии, и в самые трудные для них годы оба они стремились услышать призывы времени, искали новые пути своего театра. И делали это не в монастырском одиночестве, а на виду у всех, невольно вступая тем самым не только в постылую для них полемику, но и приобщаясь к общим поискам новых путей обновления сценического искусства.

Опыты Немировича-Данченко и Станиславского в области музыкального театра обычно истолковывались их противниками как попытка «бегства от действительности», как попытка уйти от решения насущных и неотвратимых вопросов, которые задавала художникам жизнь. Между тем это глубоко неверно. Не говоря уж о том, что здесь реально проявлялась их забота о спасении не только Художественного театра, но и всего искусства сцены, в частности тех его областей, которые были наиболее заражены рутиной и безвкусицей, режиссеры (это прежде всего относится к Немировичу-Данченко) ощущали близкие связи своих экспериментов с духовными нуждами времени: еще в 1918 г. Немирович-Данченко, словно перекликаясь с Вахтанговым, говорил, что в трудное, голодное и холодное время «народу нужен театр, как радость». Более того: пусть наивно, но искренне в оперетте «Дочь Анго», для которой было написано новое либретто, Немирович-Данченко хотел дать «веселую политическую сатиру из времен французской революции»[[20]](#footnote-21).

Тем не менее главной заботой, тревогой, болью для Станиславского и Немировича-Данченко оставался Художественный театр, переживающий — они это прекрасно понимали! — труднейший момент в своей истории.

«Наше коллективное творчество начинается с драматурга, — без него артистам и режиссеру делать нечего»[[21]](#footnote-22), — писал Станиславский. Конечно, далеко не все режиссеры-новаторы разделяли это наивное в своей простоте убеждение Станиславского. Таирову, например, оно казалось {30} не только безнадежным анахронизмом, но и тезисом, враждебным театру по существу, ибо он-то думал, что «периоды цветущего развития театра наступали тогда, когда театр уходил от писанных пьес и сам создавал свои сценарии»[[22]](#footnote-23). Быть может, Таиров был единственным крупным режиссером послеоктябрьских лет, которого совсем не волновала репертуарная проблема — о чем волноваться, если в 1920 г. он поставил свой программный спектакль, «каприччио Камерного театра» — «Принцессу Брамбиллу», а ведь мечта об этой постановке возникла еще до Октября, пять лет назад.

Впрочем, не терзались репертуарными проблемами и вдохновители, организаторы, артисты только что возникшего Большого драматического театра в Петрограде, вовсе не претендующие на новые формы. Мысль создать «театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии» занимала Горького, Андрееву, Монахова за четыре года до революции, и первой пьесой был назван тогда «Дон Карлос», которым и открылся Большой драматический театр в Петрограде в 1919 г. А далее — тщательно, надолго вперед продуманный классический репертуар.

Мейерхольд, писавший когда-то, что «новый театр вырастает из литературы», вряд ли повторил бы эту мысль в пору «Театрального Октября». Строя репертуар Театра РСФСР 1‑го, называя вполне определенные пьесы, он замечал: «Но поскольку все это литература, пусть она спокойно пребывает в библиотеках и государственных книгохранилищах. Нам нужны будут сценарии, и мы часто будем пользоваться даже классическими произведениями, как канвой для наших сценических построений»[[23]](#footnote-24).

Как и многие тогдашние весьма радикальные декларации Мейерхольда, заявление это отнюдь не полностью подтверждалось его собственной практикой. Недаром Мейерхольд так горячо взялся за первую советскую пьесу «Мистерию-буфф», неспроста его программным спектаклем стали «Зори», о которых он помышлял еще в 1907 г. А после «Зорь»? Снова «Мистерия-буфф» и затем мучительные {31} поиски близкого режиссеру драматического произведения.

В какие бы новые отношения с драматургией ни вступали режиссеры разных эстетических верований, они неизбежно сталкивались с решающим вопросом: что ставить? Теоретики и режиссеры Пролеткульта призывали: «Переделывайте пьесы!». Вахтангова мучило неосуществленное стремление: «Надо взметнуть, а нечем!». Немирович-Данченко вопрошал: «Что играть?». По свидетельству Луначарского, Станиславский говорил: «Дайте нам художественные пьесы, самые революционные, самые стопроцентные, но подлинно художественные, и мы сыграем их». Словом, как и всегда, репертуарная проблема была одной из решающих и сложных.

Было бы ошибочным считать, что в первые послереволюционные годы не появлялись новые пьесы о революции и новой действительности. Их было очень много! И вряд ли можно думать, что премированные на многочисленных конкурсах «Бабы», «Захарова смерть», «Гражданская война», «Марьяна» и сотни других вещей не привлекали крупных режиссеров только потому, что пьесы эти были художественно слабы, или потому, что они противоречили эстетическим принципам художников, хотя и то и другое, безусловно, существенно. Но все же главная причина того, что режиссеры прошли мимо ранней советской драматургии, в другом: в пору великого исторического перелома в жизни страны, в смутном (а иногда и вполне определенном) ожидании мировых революционных потрясений большие художники не могли ограничить свои помыслы и мечтания изображением нынешнего дня, тем более современного быта, — они мыслили глобально, их волновали мировые масштабы, монументальность содержания и формы. Им казалось, что дух времени возможно выразить лишь в спектаклях величественных, максимально обобщенных, в эстетике легенды, мифа, мистерии. Видимо, такова природа искусства в наиболее критические периоды истории. «Надо отметить, — писал Луначарский, — что в эпоху Великой французской революции тогдашний революционный театр менее всего изображал непосредственно самую революцию»[[24]](#footnote-25).

{32} В мечтах о народном театре, в стремлении к ассоциативным связям далекой истории или мифологии с современностью, в романтической образности и преимущественном внимании к трагедии мы замечаем нечто общее, сближающее далеких друг от друга режиссеров.

«Надо ставить “Каина”… Надо ставить “Зори”, надо инсценировать библию… Надо сыграть мятежный дух народа…» — записывает Вахтангов в дневнике 24 ноября 1918 г.[[25]](#footnote-26)

Вахтангов набрасывает план возможной пьесы о Моисее, страдающем за свой народ, и о народе, идущем «строить свою свободу», он же готовит к постановке «Каина». Никак нельзя считать случайностью, что названные им драмы Байрона и Верхарна в это же время волнуют воображение других крупнейших режиссеров: в 1920 г. Мейерхольд поставил «Зори», а Станиславский «Каина».

Написанная в 1898 г. и не знавшая сценической судьбы драма для чтения Верхарна стала программным явлением театральной жизни молодой Советской Республики. «Зори» рекомендованы Репертуарной секцией к постановке в революционных театрах, рекомендация подтверждается кратким комментарием: «Драма бельгийского поэта заслуживает особого внимания театров как по несомненным своим поэтическим достоинствам, так и по той напряженной и острой страстности, которая делает эту драму апофеозом социальной революции»[[26]](#footnote-27). «Зори» идут в Москве в Замоскворецком театре, они ставятся С. Радловым и показываются в Кронштадте, отрывки из драмы входят в многочисленные концерты на фронтах.

Следуя пролеткультовским принципам, П. Керженцев в том же, 1920 г. переделывает «Зори» и называет пьесу «Среди пламени». А Вахтангов, замышляя Народный театр, хотел, чтобы «Зори» шли *каждый вечер*:

«Вторник — в исполнении Художественного театра.

Среда — в исполнении Малого театра.

Четверг — в исполнении Камерного театра.

Пятница — в исполнении Театра им. В. Ф. Комиссаржевской.

{33} Суббота — в исполнении Студии Пролеткульта.

Воскресенье — в исполнении приехавшей на гастроли труппы Рейнгардта или мастерской Петроградского Пролеткульта»[[27]](#footnote-28).

Несомненно, в этом замысле главное — *Народный театр*, «где революционный народ найдет *все*, что есть у этого народа», нечто вроде Пантеона, только более широкого, нежели тот, о котором мечтал Станиславский применительно к Художественному театру. Но ведь не случайно, надо думать, в качестве примера Вахтангов избрал «Зори».

Что же касается спектакля Мейерхольда, то он — и, быть может, особенно возникший вокруг него многодневный диспут «Понедельники “Зорь”» — наиболее полно выражает программу «Театрального Октября».

При всех своих вопиющих противоречиях, а порой и несуразностях, при том, что спектакль был сделан наскоро и режиссер во многом не достиг того, к чему стремился, «Зори» явились важнейшей вехой становления советского театра. «Сила “Зорь” была в том, — писал П. А. Марков, — что Мейерхольд принципиально утвердил театр значительной политической идеи, направленной к широкому, массовому зрителю»[[28]](#footnote-29).

Разительно отличны, несопоставимы «Зори» Театра РСФСР 1‑го и «Каин» МХАТ — и как драматические сочинения, и как явления советской театральной жизни. Но, на наш взгляд, важно подчеркнуть, что при всей их несхожести, при том, что «Зори» стали сенсацией, а «Каин» — общепризнанной неудачей, эти сценические произведения рождены не только одним временем, но и в чем-то общими для художников тех лет побуждениями. Примечательно, в частности, как, разделяя общее мнение о провале «Каина», отнеслись к спектаклю Мейерхольд и Таиров.

Разумеется, Мейерхольд заблуждался в известной своей статье «Одиночество Станиславского», но именно в «Каине» он увидел «резкий порыв к освобождению от всей этой слащавой кроличьей идиллии», хотя и признал, что спектакль постигла «трагическая неудача»[[29]](#footnote-30). «Глубоко {34} трагическим и трагичным» считал спектакль и Таиров, увидевший в нем «банкротство всей системы Художественного театра», но и он воспринял эту работу «с большим уважением»[[30]](#footnote-31).

В сопоставлении «Зорь» и «Каина» отчетливо виден не только эстетический антагонизм режиссеров, тут проступают также и их идейные расхождения. Все же и здесь дело обстоит не так просто. Станиславского больше всего мучил вопрос о том, как примирить правоту Каина-Люцифера и неприемлемое для него, художника и человека, любое насилие, особенно братоубийство, в котором угадывались ассоциативные связи с современностью.

В «Зорях», в каноническом тексте пьесы, тоже отчетливо звучат антивоенные мотивы, высказано неприятие гражданской войны. «Война между людьми одной страны повергает меня в ужас», — говорит Эреньен; «взаимная резня между людьми одной страны» представляется ему «чудовищным преступлением». В «революционной трагедии по Верхарну — Чулкову», скомпонованной Мейерхольдом и Бебутовым, нет не только этих слов, но и этого мотива, хотя у Верхарна он во многом определяет образ Эреньена. Заметим, что Мейерхольда не испугали пацифистские ноты в драме Верхарна, а столь решительные изменения в тексте драмы появились позднее, после резкой критики спектакля в печати и на диспутах. «В новой редакции, — пишет театровед И. Шнейдерман. — Эреньен уже не грешил соглашательством… Эреньену были переданы речи и реплики непримиримого Эно, а в роль безгласной, покорной жены героя Клары, чей образ так возмутил Крупскую, режиссеры вписали … монолог об активном участии женщин в революции»[[31]](#footnote-32).

Мы вспомнили эти давние подробности не для того, чтобы подчеркнуть резкое расхождение в подходе режиссеров к авторскому тексту или упрекнуть Мейерхольда в непоследовательности. Примечательно другое: Станиславский, который в то время часто повторял, что искусство-де вне политики, и Мейерхольд, лидер «Театрального Октября», в вопросах философии, стратегии и тактики {35} социальной революции по существу находились друг от друга не столь уж далеко. Но оба они стремились понять время и выразить его: один энергично, немедленно, прямолинейно, другой в сомнениях и мучениях, в поисках ответов на тревожившие его вопросы исторического масштаба.

Верхарн не обозначил жанр «Зорь», но Мейерхольд прямо написал на афише: «революционная трагедия». Трагедией является и «Каин» Байрона. Было бы неверно на этом основании сближать *митинговый* по своей природе и назначению спектакль Театра РСФСР 1‑го и «Каина», задуманного Станиславским как *мистерия*. Но, повторяем, тяга к трагедии была общим явлением в творчестве самых крупных режиссеров послеоктябрьских лет.

Очевидно, что трагическая природа спектаклей, их космическая масштабность диктовала и стиль актерской игры, и особый склад речи, и принципы пространственного решения сцены. Каждый режиссер определял эти важнейшие элементы по-своему, и здесь тем не менее мы наблюдаем не только расхождения, но и общие приметы.

«Сырой незаконченный спектакль не имел успеха. Тем не менее польза от него была. Я снова сделал для себя два очень важных — не новых для других — открытия. Во-первых, скульптурный принцип постановки, заставивший меня обратить внимание на движения артистов, ясно показал мне, что мы должны не только уметь хорошо, в темпе и ритме, говорить, но и должны уметь так же хорошо и в ритме *двигаться*; что для этого есть какие-то законы, которыми можно руководствоваться. Это открытие послужило мне толчком для целого ряда новых исследований. Во-вторых, я на этот раз особенно ясно познал (т. е. почувствовал) преимущество для актера скульптурного и архитектурного принципов постановки»[[32]](#footnote-33).

Мы процитировали известное признание Станиславского из «Моей жизни в искусстве». Все та же беспощадная самокритика, вечное учение на неудачах, упорное совершенствование и обогащение своего творчества. Имеет смысл воспринять это суждение (как и многие другие), не ограничиваясь искусством самого Станиславского, но {36} шире — в сопоставлении с опытами других режиссеров. И тогда мы увидим, что культура движения, архитектурный и скульптурный принципы постановки, дающие преимущество для актеров, — это то, что волновало, тревожило *всех* крупнейших режиссеров той поры. Причем если говорить, например, об архитектурном принципе построения сценического пространства, то этот принцип вовсе не является монополией трагедии — он становится всеобщим, разумеется в разных стилевых проявлениях.

Резко отличаются, спорят между собой, выражают несовместимые стилевые течения в декорационном искусстве супрематистская установка В. Дмитриева в «Зорях», воссозданный Н. Андреевым в «Каине» условный образ средневекового готического храма, смещение объемов и плоскостей, спирали и завитки Г. Якулова в «Принцессе Брамбилле», крутой помост, причудливые драпировки и площадки, расположенные И. Нивинским на разных уровнях в «Принцессе Турандот». Но всюду главенствует трехмерное, объемное пространство, нигде нет живописных плоскостных задников, везде — категорический отказ от иллюзорной, жизнеподобной декорации.

Нередко режиссеры претендовали на личный приоритет, на первооткрытия в пространственном решении сцены. На одном из «творческих понедельников» Станиславский раздраженно заметил, что «многие ухищрения в декорациях украдены у Художественного театра»[[33]](#footnote-34), хотя сам признавал, как помним, что открытия, сделанные им в «Каине», «не новы для других». Таиров утверждал, что его опыты оформления сцены предшествовали мейерхольдовским, а Мейерхольд позднее — с полным на то основанием — заметил, что декорация «Любови Яровой» в Малом театре была бы невозможна без его «Великодушного рогоносца».

Если в этой полемике отделить крайности и личные обиды от существа дела, то мы увидим творческое взаимовлияние в действии, в конкретной практике. Можно не сомневаться в том, что многие открытия были заразительны. Интересен, скажем, такой штрих: задумывая ставить «Плоды просвещения», Станиславский пригласил художника {37} И. Нивинского. Это было вскоре после «Принцессы Турандот».

Следует еще раз подчеркнуть, что речь идет не о переимчивости, не о заимствованиях, а о неких общих устремлениях и поисках в искусстве разных режиссеров. Мы говорим сейчас не об идейных течениях в сценическом оформлении и в архитектуре, не о таком, например, сложном — не только эстетическом, но и социальном — явлении, как конструктивизм, а об объемности декорации, об отказе от изображения быта, жизни как она есть.

Одной из кардинальных проблем раннего советского театра были принципы отношений сцены и зрительного зала. Суть проблемы состояла в том, что в новом, народном театре зрители должны были быть не сторонними наблюдателями, а активными соучастниками театрального действия.

Идеологом и теоретиком в этой области был, как известно, Вяч. Иванов, выдвинувший еще до Октябрьской революции формулу «соборности» театра. Его теория, несмотря на то что в ней давали себя знать и мистицизм, и религиозное чувство, была подхвачена и соответственно оформлена — более в декларациях, чем на практике — деятелями Пролеткульта. Если же говорить о крупнейших режиссерах, то самым энергичным сторонником активного участия зрителей в спектакле был Мейерхольд.

Еще в 1908 г. Мейерхольд, перекликаясь с Вяч. Ивановым, писал, что новый, условный театр «вовлекает зрителя в активное участие в действие», что сцена должна быть превращена в «алтарный помост», на который «так легко в экстазе вбежать, чтобы приобщиться к служению»[[34]](#footnote-35). Теперь эта туманная мечта приобрела куда более определенное и конкретное содержание. «Много света, радости, грандиозности и заражаемости, легкое творчество, вовлечение публики в действие и коллективный процесс создания спектакля — вот наша театральная программа», — писал режиссер в 1920 г.[[35]](#footnote-36)

И это было не благое пожелание, а реальная практика: в «Зорях» решительно сокрушена рампа, извечно разделявшая сцену и зрительный зал, для возбуждения, а точнее, {38} для организации зрительского участия в действии в рядах рассаживались замаскированные актеры, которые в нужные моменты бурно реагировали на происходящие на сцене события, чтобы увлечь за собой всех; в финале спектакля актеры и зрители вместе пели «Интернационал».

В какие-то моменты действия — особенно в тех случаях, когда со сцены звучали слова, волнующие сегодня всех, злободневные (известное сообщение Вестника о взятии Перекопа!), — режиссер достигал желаемого. Правда, как свидетельствуют очевидцы, контакт с аудиторией возникал далеко не на каждом представлении: там, «где были предусмотрены аплодисменты, — “народ безмолвствует”, — писал Евг. Кузнецов. — Аплодируют “зрители” в оркестре, аплодирует клака, неприятная тем, что она на виду»[[36]](#footnote-37). Однако здесь — не в условиях массового зрелища на площади, а в театральном зале — была осуществлена попытка действительного вовлечения зрителей в ход спектакля.

Вечный оппонент Мейерхольда Таиров в книге «Записки режиссера» решительно отвергал самую идею вовлечения зрителей в сценическое действие. Глава «Зритель» представляет собой изящный и едкий памфлет, в котором развенчивается теория «соборности», не имеющая, по мнению автора, никакого отношения к театру. Тут высмеиваются мейерхольдовские надежды на зрителя, в «экстазе вбегающего» на сцену. Таиров иронизирует над Маринетти, предлагавшим в мюзик-холле «утилизировать сотрудничество публики», вспоминает, к каким разрушающим искусство результатам приводили случаи реального вмешательства зрителей в спектакль (инцидент на «Детях солнца» в Художественном театре в 1905 г.; трагический выстрел из зала в американского актера Вильяма Бутса, который в чикагском театре играл роль Яго; эпизод, когда в 1830 г. в Брюсселе зрители, возбужденные пьесой, вышли на улицы и начали восстание). «Здесь, несомненно, в театре ярко вспыхнул дух соборности, — саркастически комментировал Таиров, — здесь соединились, наконец, “два раздельных тела общим кровообращением творческих энергий” (мечта Вяч. Иванова. — *А. А*.), {39} здесь театр сыграл прекрасную и благородную роль факела, зажегшего притаившееся революционное пламя, но… спектакль прекратился»[[37]](#footnote-38).

Интересно сопоставить суждения Таирова с тем девизом, который провозгласил К. Марджанишвили в связи с постановкой «Фуэнте Овехуна» в Киеве в 1919 г.: «Когда актеры в финале идут к рампе, мне надо, чтобы зрители шли на фронт». Сходным желанием был обуреваем и Мейерхольд в «Зорях».

Последовательный сторонник «театрализации театра», Таиров утверждал, что зритель в театре играет роль *воспринимающего*, а *не творящего*, и восклицал: «Итак, да здравствует рампа!». Казалось бы, позиция руководителя Камерного театра близка Станиславскому, который тоже не мог допустить вторжения зрителей в святая святых искусства, создавал на сцене замкнутые «картины жизни», выдвинул принцип «четвертой стены». Любопытно, что и на этом перекрестке режиссерских путей в те годы возникали неожиданные парадоксы, обнаруживались моменты общности между решительно несхожими художниками.

Многократно описан финал «Ревизора» в Художественном театре, когда в зал давался свет и Городничий — Москвин, выходя за границу сцены, ступая ногой на суфлерскую будку, *к зрителям* обращал знаменитую фразу «Чему смеетесь?!». Вряд ли можно истолковать этот эпизод как причуду художника или попытку Станиславского угнаться за модой, хотя критик В. Блюм и замечал, что финальная сцена «Ревизора» взята напрокат из арсенала «Театрального Октября»[[38]](#footnote-39).

Быть может, это единичный случай в практике режиссера, а кроме того, здесь было лишь обращение к зрителям, а не вовлечение их в действие? Оказывается, и это не так. Надо серьезно вдуматься в первоначальный план постановки «Каина»: это «образ средневекового готического храма, охватывавший и зрительный зал и сцену, где монахи в черных одеяниях разыгрывают религиозную {40} мистерию»[[39]](#footnote-40). По разным, в частности техническим, причинам Станиславский изменил затем этот замысел, но, судя по свидетельствам очевидцев, не отказался от него полностью. Вот запись в летописи «Жизнь и творчество К. С. Станиславского»: «Из письма зрителя А. А. Карзинкина к Л. М. Леонидову: “Не могу удержаться, чтобы не выразить Вам моего восхищения от исполнения Вами Каина! То, о чем говорил К. С. Станиславский в его обращении к публике (перед началом дневного спектакля 2 апреля), т. е. о желательности слияния сцены с зрительной залой, души артистов с душой зрителей, — Вами одним было достигнуто в совершенстве”»[[40]](#footnote-41).

Разумеется, мнение одного из зрителей, расходящееся к тому же со всеобщей оценкой спектакля и исполнения главной роли, не может служить основанием для пересмотра этой оценки. Существенно тут другое: Станиславский, значит, считал необходимым подчеркнуть в своей вступительной речи мысль о «соборности», мистериальности спектакля. В принципе он оставался верен «четвертой стене», но в раннюю послеоктябрьскую пору выходил за ее пределы, и этот факт правомерно осмыслить в общем контексте театральных исканий тех лет — при всем решительном различии природы зрительского соучастия в действии «Каина» или, например, «Зорь».

Вынашивая грандиозные планы Народного театра, Вахтангов тоже думал о новых, более близких, слитных отношениях сцены и зрительного зала. Поэтому нет ничего удивительного в том, что еще до «Принцессы Турандот» — а особенно ярко именно в «Турандот» — был практически воплощен принцип «игры со зрителем», вовлечения зрителей в действие. Но ведь дело не только в Вахтангове: «Принцессу Турандот» очень высоко оценили основатели Художественного театра и приняли *полностью*. Надо полагать, они одобрили и те новые отношения, в которые вступали актеры со зрительным залом.

## **{****41}** 4

Есть в раннем советском театре два художника, в чьем искусстве уже тогда причудливо, но, пожалуй, наиболее явственно ощущались связи между позициями воюющих лагерей, родственные черты и близкие поиски, которые было нелегко обнаружить в ожесточенной полемике. Это Евгений Вахтангов и Михаил Чехов. Товарищи по Первой студии, создатели ее основных спектаклей, они во многом сходились, во многом были и непохожи друг на друга.

Для Вахтангова революция была великим переломом в мироощущении и творчестве, и, как писал П. А. Марков, его «единая жизненная тема совпала со сценической. Тема его постановок — освобождение человека ценою страданий и крови. Тема его театрального дела — освобождение подсознательных сил актера до прорыва в новые театральные формы»[[41]](#footnote-42).

М. Чехов в своих воспоминаниях писал, что еще до Октября у него «складывалось стройное материалистическое мировоззрение», что он «познакомился с основными положениями учения Маркса, читал Энгельса, Каутского и других писателей этого направления. Но ясность моего мировоззрения не спасала меня от душевных страданий»[[42]](#footnote-43).

Дело, видимо, не только в душевном и физическом недомогании, хотя нельзя пройти мимо признания художника: «… начался острый период моего нервного расстройства. В течение целого года я почти не выходил из дома. Дни Октябрьской революции я воспринимал уже больным, страдая от сердечных припадков»[[43]](#footnote-44).

М. Чехова отличала от Евг. Вахтангова осложненность и запутанность философских взглядов, склонность к антропософии, мистике. Будучи соратниками в искусстве, они во многом шли разными путями. Вахтангов был одержим театром. Чехов не раз принимал решение уйти со сцены. У него вырабатывались свои представления о «самотворчестве», о «предощущении целого».

{42} Мы не ставим перед собой задачу анализировать искусство и эстетику Евг. Вахтангова и М. Чехова, их творческие отношения — это превосходно сделано в известной, сохранившей и поныне свою ценность статье П. Маркова «Первая студия». Нам сейчас важно посмотреть, как и почему в искусстве этих художников обозначились точки пересечения исканий разных режиссеров.

В начале 20‑х годов говорили, что Михаил Чехов может с равным успехом играть у Станиславского и Мейерхольда. Эта мысль нередко толковалась как парадокс. И в самом деле, трудно представить себе, что первый артист Студии Художественного театра, ставший «ее знаменем в области актерского творчества» (П. Марков), психологически-изощренный художник, мог подчинить свое искусство мейерхольдовским принципам тех лет — безусловно, Чехову были чужды лозунги «Театрального Октября».

Но логика логикой, а факты фактами. Говоря о громадном значении публики в спектакле, М. Чехов ставит рядом именно Станиславского и Мейерхольда. А вот одно из его признаний в книге «Путь актера»: «Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову»[[44]](#footnote-45).

Всегда рискованно делать выводы на основании некоторого совпадения мыслей разных художников, но, думается, опыты М. Чехова в какой-то мере предвосхищали «метод физических действий» Станиславского и в известной мере были близки «биомеханике» Мейерхольда.

Что касается Мейерхольда, то, не принимая, например, чеховского Гамлета, он высоко ценил другие творения великого актера, в частности его Хлестакова, сыгранного на сцене Художественного театра. Вот свидетельство печати той поры: в 1921 г. в докладе об условном театре Мейерхольд «особенно подробно остановился на превосходном исполнении роли Хлестакова Чеховым, который {43} единственный в этом спектакле радовал подлинностью своего дарования и оригинальностью, эксцентричностью и виртуозностью своего исполнения»[[45]](#footnote-46). В режиссерской экспликации «Ревизора» в 1926 г. Мейерхольд писал: «Хлестаков труден, конечно, но нельзя сказать, что уж так особенно. Трудно вот почему, — потому что Чехов — интересный Хлестаков, очень интересный. Трудно постольку, поскольку актеру придется конкурировать»[[46]](#footnote-47). Пожалуй, это единственный случай, когда Мейерхольд, говоря о *своем* спектакле, думал об актере другого театра.

Известно, что позднее, в начале 30‑х годов Мейерхольд настойчиво призывал Чехова вернуться в Россию и приглашал его в своей театр.

Понятно, что привлекало Мейерхольда в искусстве великого артиста в самом начале 20‑х годов и позднее. В специальном докладе о Михаиле Чехове, сделанном в Третьей студии МХАТ, Мейерхольд утверждал, что этот актер — «весь от гротеска», а гротеск — «единственно приемлемая форма театра, через которую должно пропускать и юмор, и трагедию, и буффонаду». Когда «Чехов появляется на сцене с бледным лицом клоуна, с бровью, нарисованной серпом», это «откровение для актерского творчества и смелый путь к театру гротеска»[[47]](#footnote-48). Чехов может играть всем — спиной, на каблуках, он играет руками, играет скатертью, под которую готов залезть, чтобы проверить получаемые взятки, — и все это детали поразительной остроты и неожиданной находчивости[[48]](#footnote-49).

Показательно, с другой стороны, отношение М. Чехова к мейерхольдовскому «Ревизору», поставленному в 1926 г. Отмечая эклектизм спектакля, М. Чехов искренне радовался тому, что режиссер «*проник в содержание*… того мира образов, в который проникал и сам Гоголь… Мы поняли, что форма мейерхольдовского спектакля заново складывается почти сама собой, подчиняясь мощному содержанию, в которое проник В. Э. Мейерхольд»[[49]](#footnote-50).

{44} Общеизвестно, что М. Чехов был одним из самых любимых и верных учеников не только Сулержицкого, но и Станиславского, на него основатель Художественного театра возлагал огромные надежды, и сам факт приглашения актера на роль Хлестакова в труднейший момент жизни театра говорит о многом. Правда, это была единственная роль, сыгранная «студийцем» Чеховым на сцене метрополии, но, зная строжайшую требовательность и принципиальность Станиславского, надо решительно отвергнуть высказывавшиеся тогда суждения о том, что Чехов — Хлестаков был «чужим» в спектакле, что он будто бы «в корне разрушил реалистический план постановки Станиславского»[[50]](#footnote-51).

Нет, он был *своим* — и по школе, и по сценической практике. Обидно, конечно, что не только в книгах Станиславского мы не находим его отзывов и суждений о Михаиле Чехове, но и в архивах почти нет документов, характеризующих отношение учителя к работе ученика. Однако мы располагаем интереснейшим описанием работы артиста над ролью Хлестакова в книге М. Кнебель «Вся жизнь»[[51]](#footnote-52). Да и сам Чехов говорит о том, как много значило для него в этой работе «влияние Станиславского, ставившего “Ревизора”», влияние, «нисколько не стесняющее, впрочем, актера»[[52]](#footnote-53).

В первой половине 20‑х годов Михаил Чехов решительно нарушил границы, отделяющие друг от друга разные режиссерские и вообще театральные направления. П. Марков после «Эрика XIV» в Первой студии и «Ревизора» в Художественном театре писал в статье «Торжество победителя»: «Такого актера давно ждала русская сцена. Это о нем были пылкие мечтания и дерзкие пророчества теоретиков и философов театра. Но такой духовно богатый и технически изощренный актер, как Чехов, мог явиться только в результате *всех* достижений современного театра. Чехов работает по системе Станиславского, но и Мейерхольд, вероятно, с радостью встретил бы Чехова в своем театре технического мастерства»[[53]](#footnote-54).

{45} Дело не только в субъективных отношениях режиссеров к артисту, существенно, повторяем, то, что на плацдарме творчества Михаила Чехова пересекались разные режиссерские системы раннего советского театра.

Это пересечение еще более заметно в художественной практике и в театральных взглядах Евг. Вахтангова.

В нашем театроведении существует мнение, будто миссия Вахтангова в театре заключается в том, что он объединил, синтезировал систему Станиславского и систему Мейерхольда. Думается, такая формула страдает прямолинейностью, она узка и ограниченна. Не говоря уже о том, что Вахтангов не ставил перед собой такой задачи, что он *всегда* считал себя учеником, последователем Станиславского, продолжателем его дела в искусстве, формула о соединении двух систем скрывает, затушевывает оригинальность и самостоятельность Вахтангова — революционера и первооткрывателя в режиссерском творчестве. Осмыслить это громадное явление — задача дальнейших исследований искусства Вахтангова. Нам же сейчас важно подчеркнуть, что глубоко самобытный режиссер, вышедший из недр Художественного театра, создал за немногие годы своего послеоктябрьского творчества такие спектакли и такую эстетику новой сцены, где сказались общие устремления лидеров разных творческих течений.

Вахтангов редко вступал в критические бои на публичных диспутах и в печати, но многое в театре той поры его не устраивало, огорчало, вызывало протест. Он считал, что Малый театр «не угадывает совсем современности, пользуется средствами старинной театральности»[[54]](#footnote-55). Эстетизм Таирова он воспринимал как театр «мертвого актера». Вахтангов понимал, какую трудную пору переживает Художественный театр. Он был убежден, что прошлым МХТ не проживет, а новое пока ему было неведомо. С интересом относясь к опытам «Театрального Октября», он был бесконечно далек от его практики, как и от лозунгов и экспериментов Пролеткульта.

Если сопоставить то, что Вахтангов писал в своих дневниках и что говорил ученикам о Станиславском и Мейерхольде, то возникнет немало недоуменных вопросов. {46} «В искусстве, — писал он Станиславскому в 1919 г., — я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы и которой Вы учите»[[55]](#footnote-56). Через два года он обращался к студийцам: «Я хотел бы, чтобы все, кто сейчас в студии, помнили, что мы ответственны:

перед Московским Художественным театром,

перед Константином Сергеевичем,

перед государством и

перед революцией»[[56]](#footnote-57).

Не будем множить свидетельства постоянной и непоколебимой верности Вахтангова своему учителю: они опубликованы и общеизвестны. Но рядом с ними не только критические суждения об эстетике и искусстве Станиславского («… все постановки Станиславского банальны!»), а и признание Мейерхольда первейшим среди всех европейских режиссеров, пророком театра будущего, стоящим неизмеримо выше Станиславского: «Конечно, Станиславский как режиссер меньше Мейерхольда», «я знаю, что история поставит Мейерхольда выше Станиславского»[[57]](#footnote-58).

Были попытки объяснить столь разительные противоречия. П. Новицкий в книге «Современные театральные системы» утверждал, что в 1921 г. произошел разрыв Вахтангова «с сущностью системы Станиславского», что отношение его к учителю «радикально изменилось»[[58]](#footnote-59). Но это не так. Достаточно вспомнить, что Вахтангов в «Обращении к публике генеральной репетиции “Принцессы Турандот”» за три месяца до смерти публично провозгласил: «… мы ищем сценические законы, впитываем все, что дает Константин Сергеевич»[[59]](#footnote-60). Больной, он был до крайности взволнован тем, как примут спектакль прежде всего основатели Художественного театра.

Видимо, при оценке противоречивых и переменчивых суждений Вахтангова о Станиславском и Мейерхольде необходимо учитывать то простое обстоятельство, что в этих переменах отражались и собственно вахтанговские {47} театральные искания. Его искусство развивалось после Октября с невиданной быстротой. Такой крутой подъем без моментов отталкивания от самого себя (а Станиславский был в самом Вахтангове, был важнейшей частью его творческого «я») невозможен. Верность Станиславскому, любовь к нему в те дни сочетались у Вахтангова со все нарастающим интересом к Мейерхольду: он мечтал, чтобы Мейерхольд поставил спектакль в его студии и настойчиво призывал его к более тесному общению со своими учениками.

И Мейерхольд охотно идет на это. Весьма выразительно его краткое письмо Вахтангову, относящееся к 1922 г.: «Любимый Collega, в Вашем тихом кабинете беседовал (и отдыхал) с солдатами Вашей Армии. Хорошие прожил минуты, жаль только, Вас не было. Очень хочется повидаться. Скоро ли Вы покажете нам “Турандот”? Скоро ли Вы поговорите со студентами ГВЫРМа? Вас очень ждут солдаты моей Армии»[[60]](#footnote-61).

Вряд ли «военная» терминология лидера «Театрального Октября» была близка Вахтангову, но ведь так можно писать только соратнику!

Станиславский считал Вахтангова лучшим своим учеником, говорил, что с радостью принимает «название его учителя, для того чтобы иметь возможность гордиться им»[[61]](#footnote-62). Он называл Вахтангова «надеждой русского театра». А Мейерхольд в 1922 г. утверждал: «Последние работы Вахтангова показали нам, что именно здесь — и в Третьей студии МХАТ, и в “Габима”, где он работал, — производились те новые опыты, которые действительно помогали искусству театра продвигаться вперед»[[62]](#footnote-63).

К сожалению, не сбылись режиссерские планы и мечтания Вахтангова: он не поставил ни «Каина», ни «Зори», вообще ни одного монументального спектакля, выражающего исторический перелом в жизни народа, «творящего революцию». Но «Эрик XIV» и «Росмерсхольм» в Первой студии, «Гадибук» в «Габиме», «Принцесса Турандот» в Третьей студии представляли собой художественные явления, в которых — и по содержанию и по форме — {48} выявились общие устремления советской режиссуры тех лет.

Здесь особенно примечательно признание Немировича-Данченко: «Вахтангов в своем творчестве не стремился оторваться от Художественного театра, но он оторвался от худых традиций Художественного театра. Что это за традиции? Это тот натурализм, от которого Художественный театр сам хочет оторваться; над этим работают многие из нас, искренне желающие избавиться от плохих традиций. От этого натурализма — сорного, нудного… Вахтангов отрывался с какой-то стихийной стремительностью»[[63]](#footnote-64).

«Оторваться от натурализма» — это стремление *всех* режиссеров той поры, и только в пылу полемики можно было доказывать, что основатели Художественного театра упрямо стоят на прежних позициях.

Думается, в своих музыкальных спектаклях Немирович-Данченко не прошел мимо опыта Вахтангова. Станиславский, замышляя возобновление «Моцарта и Сальери», просил Вахтангова работать с ним. Что же касается Мейерхольда, то ведь не случайно он мечтал о встрече Вахтангова с «солдатами» своей «Армии» и в работе с актерами не раз ссылался на вахтанговский опыт.

Современность была для Вахтангова одним из решающих принципов театрального творчества. Он ратовал за активное отношение к сценическому образу, хотел «вернуть театр в театр», хотел, чтобы живое чувство актера было неотрывно от выразительной и обостренной сценической формы.

Вахтанговская эстетика и практика — это не симбиоз разных театральных взглядов, а самобытное творчество, в котором аккумулировались, казалось бы, полярные режиссерские устремления.

Пройдет совсем немного времени, и трудно различимые черты сходства полемизирующих друг с другом режиссеров станут заметнее. Мейерхольд, еще не убирая в чехлы знамена «Театрального Октября», будет развивать свое искусство в классике, а вскоре и в современной сатирической драматургии. Немирович-Данченко в «Пугачевщине» впервые отважится на прямое выражение революционных {49} идей. На сцене Камерного театра Таиров поставит «Косматую обезьяну» — по определению Луначарского, «спектакль, с огромным социальным зарядом»[[64]](#footnote-65).

Вахтангова уже нет в живых. И Мейерхольд в 1924 г. пишет Станиславскому, незадолго до его возвращения из заграничных гастролей: «Дорогой Константин Сергеевич, необходимо Ваше особенное внимание к Третьей студии. То, что творится сейчас в МХАТ, направлено к разрушению Третьей студии. Только Вы — учитель Е. Б. Вахтангова — можете спасти это дело. Если нужно, чтобы я помог Вам в этом деле, я готов помочь»[[65]](#footnote-66).

Вахтанговцы побывали у Станиславского, и Б. Захава после этой встречи писал Мейерхольду: «Несомненно, что перспектива работы вместе с Вами увлекает Константина Сергеевича чрезвычайно. Когда он говорит об этом, он весь оживляется… Интерес к Вам у него очень большой. Говорит о Вас с большим уважением и как бы даже с некоторой гордостью (“ведь он все-таки мой ученик”)»[[66]](#footnote-67).

В этом письме сказалась, наверное, забота Б. Захавы о сохранении Третьей студии как самостоятельного театра. Тем не менее интерес Станиславского к Мейерхольду и готовность Мейерхольда помочь Станиславскому — реальные факты, значение которых велико.

## 5

В середине 20‑х годов на театральных диспутах раздавались тревожные голоса о том, что на сцене заметна тенденция к унификации, что режиссеры теряют свою неповторимую определенность. Луначарский в статье «Итоги драматического сезона 1925/26 г.» иронически писал о подобных сожалениях: «Были-де четкие контуры отдельных театров, а сейчас все стали ставить не совсем правые, не совсем левые, не декоративные, не конструктивные, не реалистические, не условные постановки, а так — что-то среднее. Но об этом плачут только гурманы и эстеты»[[67]](#footnote-68).

{50} В действительности ни о какой творческой нивелировке в ту пору не было и речи. Не вдаваясь в доказательства, просто назовем работы крупнейших режиссеров, выпущенные, скажем, только в 1925 – 1927 гг.: К. Станиславский — «Горячее сердце», «Дни Турбиных»; Вл. Немирович-Данченко — «Пугачевщина»; Вс. Мейерхольд — «Мандат», «Ревизор»; А. Таиров — «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «День и ночь»; К. Марджанишвили — «Гамлет»; И. Платон и Л. Прозоровский — «Любовь Яровая». Добавим к этому перечню спектакли более молодых режиссеров: «Шторм» Е. О. Любимова-Ланского, «Виринея» А. Д. Попова, «Барсуки» Б. Захавы, «Загмук» С. Ахметели, «Диктатура» Л. Курбаса, «Коммуна в степи» Г. Юры, «Закат» Б. Сушкевича, «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» А. Грипича, «Кинороман» Ф. Каверина, «Любовью не шутят» Ю. Завадского.

Эти и еще многие другие спектакли были показаны в Москве, Ленинграде, в столицах союзных республик — только за два года. Вряд ли можно мечтать о большем художественном многообразии на сцене. Другое дело, что в советском режиссерском искусстве более активно, чем прежде, происходил сложный глубинный процесс, в котором заметнее выявлялись некоторые общие тенденции. И корни этих тенденций надо искать не только в субъективных эстетических взглядах режиссеров, но и в реальной действительности.

В 1924 г. П. Марков отмечал: «Официальной программой деятельности всех московских театров стала ставка на современность. Эта формула должна была легко и свободно покрыть всю сложность театральных проблем; во всяком случае, таково ее назначение. Она пришла вовремя. Ее утверждению предшествовала в истекшем сезоне фактическая и, надо думать, окончательная ликвидация театральных фронтов. Только газетные бойцы еще придерживаются установленного традицией деления сценического искусства на “академическое” и “левое”. Между тем эта традиционная классификация постепенно теряла реальное значение, принадлежавшее ей в предшествующие годы»[[68]](#footnote-69).

{51} Как же возникла «ставка на современность», уничтожившая былую конфронтацию режиссеров, двигавшихся, как и прежде, своими путями в искусстве?

Несомненно, во многом определяющее значение имела политика партии в сфере художественного творчества. Произошли серьезные сдвиги в сознании мастеров старшего поколения. Дала о себе знать сама *природа* театрального искусства, особенно прочно связанного с тем временем, в какое оно существует и развивается. Еще в год основания Художественного театра Немирович-Данченко писал Станиславскому: «Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически-мертвым»[[69]](#footnote-70).

Факт обращения к современности имеет, безусловно, первостепенное значение. Но ведь — в особых формах — это мы наблюдали и раньше, в первые послереволюционные годы: в политических лозунгах и практике «Театрального Октября», в поисках «созвучия революции», в эстетической революции Камерного театра, которая сближалась его руководителем с революцией социальной. Существенно, что в середине 20‑х годов изменилось понимание современности, а значит, и содержание, и эстетика режиссерского искусства.

Уже давно кончилась гражданская война, наступила мирная трудная новая жизнь. Митинги и агитки не отвечали более потребности народа, пришла пора осмыслить историческую роль революции, все, что произошло в мире и в каждом человеке.

Глубокое социальное и философское содержание эпохи, когда старый мир уходил в прошлое, а новый лишь нарождался, — вот что волновало советскую режиссуру на новом этапе ее развития. Недостаточно осудить, осмеять старый мир, надо проникнуть в его тайники, увидеть и выставить на всеобщее обозрение живучие, неистребимые атавизмы прошлого, которые продолжают существовать в настоящем.

Здесь следует искать корни фантасмагорических обобщений мейерхольдовского «Ревизора», гротескного комизма {52} «Горячего сердца» Станиславского, саркастической эксцентрики «Мандата» ГОСТИМ и мрачного юмора «Унтиловска» МХАТ, напористой энергии социальных мотивов таировских «Косматой обезьяны» и «Любви под вязами». Сама жизнь определяла общность задач, возникших перед режиссерами, и средства выразительности, ими применяемые, нередко оказывались сходными.

Советская драматургия и советский театр тогда еще только подступали к сценическому воплощению образа строителя нового, социалистического общества. Эта центральная задача искусства будет решена позднее. Однако и в середине десятилетия в спектаклях о революции, в современной сатире, в новом истолковании классики ясно обнаруживается тенденция выразить авторскую и режиссерскую мысль через *образ человека*. Если этот принцип всегда был важнейшим для Станиславского и Немировича-Данченко, то в середине 20‑х годов он ощутим и в искусстве Мейерхольда и Таирова. В этом явлении сказывалась окрепшая власть давней реалистической традиции русского театра. С другой же стороны, обостренность режиссерских форм, тяготение к гиперболам и гротеску, неудовлетворенность архаичными законами жизнеподобия возникали в старых театрах не бея влияния режиссеров иных направлений. А. В. Луначарский отмечал: «Как и всякое производство, театр старается дать продукцию наилучшего качества и наиболее отвечающую потребностям. Потребность в театральном реализме выявилась. Левый театр сильно придвинулся к реалистической оси сценического искусства. Но правый не остался глух к некоторым, так сказать, плакатным достижениям левого театра. А так как наш реализм нисколько не чуждается гиперболы, карикатурного эффекта, то естественно, что так называемый правый театр усвоил себе в должной мере некоторые достижения новейших театральных устремлений»[[70]](#footnote-71).

Несмотря на всю приблизительность терминологии Луначарского, самую суть процесса он уловил и указал очень точно. Важно лишь добавить, что такого рода «эстетические обмены» находили опору не только в кругу искусства, но и в самой жизни.

{53} В обществе повышался интерес к личности, к человеку, выделявшемуся из массы. Вот почему голый плакат, маска уже потеряли свою выразительную силу, вот почему вскоре на сцене вновь займет заметное место психологическая драма. Но и в сатире, даже в политическом обозрении, например, Мейерхольд — быть может, против своей воли — не станет чураться внутренней сферы жизни. Столь ненавистная ему (а также Таирову и Курбасу) «психология» все чаще дает себя знать в спектаклях упрямых новаторов.

Другими словами, вместе с той «ставкой на современность», о которой писал П. А. Марков, четко и повсеместно обозначилась тенденция к реализму, отнюдь не стиравшая различие между творческими индивидуальностями и особенностями режиссеров. Она, во-первых, облегчила их взаимопонимание, более того, обострила их интерес друг к другу, а во-вторых, ознаменовала важные перемены и в их искусстве, и в восприятии их искусства широкой аудиторией.

Оставаясь в границах темы, мы не станем исследовать эволюцию театральных коллективов, анализировать целостные спектакли, а обратим внимание на некоторые примеры, характеризующие общие устремления и моменты сближения разных представителей советской режиссерской школы.

В наше время не столь уж существенно, смотрит ли один крупный режиссер спектакль другого крупного режиссера или не смотрит. Во всяком случае, из этого не делается никаких выводов. В 20‑е годы дело обстояло иначе. В пору ожесточенной творческой полемики самый факт посещения «враждебного» театра, а тем более высказанное во всеуслышание мнение о «чужом» спектакле приобретали большой общественный резонанс. Такого рода события историк советского режиссерского искусства должен учитывать.

И Станиславский, и Немирович-Данченко, и Мейерхольд видели «Принцессу Турандот», и все — при существенных расхождениях во взглядах — дали высшую оценку последней работе Вахтангова. Можно предполагать, что артисты и режиссеры Первой студии во многом не соглашались со своим товарищем, ревновали его к успехам на Арбате, но Михаил Чехов после окончания генеральной {54} репетиции «Турандот» воскликнул на весь зал: «Браво, Вахтангов!».

Основатели Художественного театра отрицательно относились к режиссерскому искусству Таирова. На одном из «творческих понедельников» МХТ Станиславский говорил, что в спектаклях Камерного театра «рафинад и изощренность», что «это хуже Малого театра. В Малом театре есть настоящие старые мастера, любящие слово, а здесь просто любительство»; у Коонен он не заметил ничего нового — «все та же Алиса с прежней манерой движений»[[71]](#footnote-72).

Можно не сомневаться, что Таиров знал эти отзывы, сам он, в свою очередь, решительно отвергал искусство Художественного театра, но неизменно, настойчиво приглашал Станиславского на свои премьеры.

Станиславский побывал на генеральной репетиции «Федры», но не изменил отношения к Камерному театру. Известен другой, более поздний эпизод. Немирович-Данченко, будучи за границей и познакомившись с пьесой С. Тредуэлл «Машиналь», решил ставить ее, но считал, что главную роль должна играть Коонен. «Полушутя, полусерьезно он вел со мной переговоры, — вспоминал Таиров, — о том, не соглашусь ли я, чтобы Алиса Георгиевна играла эту роль в Художественном театре. Я не соглашался, да и она не соглашалась; через некоторое время он сказал: “Так как я считаю, что пьесу должна играть Коонен, я передаю ее вам, ставьте вы”»[[72]](#footnote-73).

«Чрезвычайно сложно, — пишет Марков о Станиславском, — было его отношение к Вс. Э. Мейерхольду. Он проявлял крайний интерес к его опытам первых революционных лет, но никогда не уступал ему своих творческих позиций. Скорее всего, он относился к нему как к строптивому, талантливому, но заблуждающемуся ученику. Я был вместе со Станиславским на “Великодушном рогоносце”. К спектаклю он отнесся резко отрицательно, не увидев в нем ничего нового; он испытывал не столько раздражение, сколько разочарование. Но за некоторое время до этого он вместе с О. Л. Книппер-Чеховой и В. И. Качаловым смотрел “Мандат” Н. Эрдмана и вернулся {55} со спектакля вполне удовлетворенным, высоко оценив решение пьесы в целом, предложенное Мейерхольдом, и в особенности акцентируя при передаче своих впечатлений блестящее режиссерское и декоративное решение последнего акта с вращающимся кругом сцены и движущимися стенами; более того, он довольно категорически заявил: “Мейерхольд добился в этом акте того, о чем я мечтаю”»[[73]](#footnote-74).

Приведем еще один пример сложных творческих отношений Станиславского и Мейерхольда, а затем попытаемся сделать хотя бы некоторые выводы из этих эпизодов московской театральной жизни 20‑х годов. Снова выписка из летописи «Жизнь и творчество К. С. Станиславского»: «Вечером, на общественном просмотре пьесы “Рычи, Китай”, Вс. Э. Мейерхольд обратился к зрительному залу театра своего имени с небольшой речью, в которой выразил восхищение виденной им днем постановкой чародея Станиславского “Горячее сердце”.

Критик В. Блюм с возмущением писал по этому поводу:

“На премьере "Рычи, Китай" Мейерхольд обратился к публике с таким приблизительно предваряющим словом:

— Вы сейчас увидите работу молодого режиссера, В. Федорова. Многие из вас сегодня были на генеральной репетиции в Художественном театре, где видели замечательную постановку Станиславского — "Горячее сердце". Конечно, наш молодой театр не может мечтать о блестящем мастерстве, показанном сегодня в Художественном театре…”»[[74]](#footnote-75).

Все здесь интересно: и то, что статья недовольного критика называется «Театральный термидор», и нарушение привычного этикета премьеры, и благородство Мейерхольда. Но самый существенный вопрос: почему же Мейерхольд так высоко оценил «Горячее сердце»? И еще: видимо, за годы, прошедшие с опубликования статьи «Одиночество Станиславского», многое изменилось в отношении Мейерхольда к Художественному театру.

В нашем театроведении справедливо сопоставляют, устанавливают связь между «Горячим сердцем» и предшествовавшим {56} ему «Лесом» в постановке Мейерхольда. «Прошло всего два года, — пишет К. Рудницкий, — и К. С. Станиславский, который “Лес” у Мейерхольда не видел, но, конечно, был достаточно подробно информирован об этом кощунственном зрелище, поставил “Горячее сердце” Островского. Поставил в полемике против всех “переборов” Мейерхольда, но с такой активностью интерпретации, с такими гиперболическими усилениями, которые раньше и не снились Художественному театру»[[75]](#footnote-76).

Близкую мысль высказывает М. Строева в своей книге о Станиславском: «Полемизируя во время репетиций с приемами Мейерхольда в постановке “Леса” (о которой он, правда, знал лишь по рассказам очевидцев), Станиславский утверждал, что “эффектные мизансцены” не имеют для него никакой цены, ежели они не оправданы актерским исполнением»[[76]](#footnote-77).

В 1926 г., как только артисты МХАТ разыграли «Горячее сердце», А. В. Луначарский говорил: «Седовласый Станиславский, великий мастер театра, не побоялся продвинуться к приемам Мейерхольда в “Лесе”»[[77]](#footnote-78).

Но замышлялась ли полемика? Думается, что такой сознательной задачи режиссер перед собой не ставил. Во-первых, непохоже на Станиславского, чтобы он опровергал какое-либо явление искусства, не видя его, только на основании рассказов; а, во-вторых, мысль о желании режиссера противопоставить свой спектакль другому сужает, ограничивает творческие намерения Станиславского, возникшие на определенном этапе развития его искусства, мешает увидеть то, что не только различало, но и роднило искания разных режиссеров.

При том что многие сведения, сообщаемые Н. М. Горчаковым в книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», подлежат проверке и уточнению, все же она содержит примечательные детали, которые вызывают доверие и позволяют сделать важные выводы. Ограничимся лишь некоторыми примерами.

Говоря о «перспективе роли», о конечной цели желаний героев Островского, Станиславский спрашивает у {57} Тарханова, кем, в самых отдаленных тайниках своей души, мечтает быть Градобоев:

«М. М. Тарханов *(в образе, еле слышным, хриплым, шипящим голосом, наклоняясь всем телом к Станиславскому)*. Губернатором… губернатором хочу быть…

К. С. *(как бы подыгрывая ему, тем же голосом и также наклоняясь к нему)* … А царем… царем быть не хотите?

М. М. Тарханов *(искренне отшатнувшись от К. С.)*. Чур, чур меня! *(Крестится.)* Да разве это может быть-то!..

К. С. *(продолжая игру)*. Может. Из воевод в цари выходили, а чем вы не воевода. Губернатором легко стать, потом в министры попадете, а там — то да се… Глядь, и в государи выскочили!

М. М. Тарханов. Боже ж ты мой!

Н. А. Подгорный. Вот это перспектива!

К. С. *(своим голосом)*. Только такие и должны быть в такой пьесе, как “Горячее сердце”, для такого образа, как Градобоев! Я намеренно преувеличиваю, чтобы все, что делает Градобоев по пьесе, ему бы представлялось ничтожным, преходящим, если у него такая мечта!».

Станиславский последователен: Грибунин сказал, что его Курослепов хочет, чтобы, пока он спит, пусть «все бодрствуют и мой капитал приумножают! Вся губерния!

К. С. А если и весь мир?..»[[78]](#footnote-79).

Мы словно бы присутствуем на репетиции, видим применение системы на практике, постигаем, как самая невероятная гипербола обретает внутреннее оправдание. И именно тем, что это гипербола, что «я намеренно преувеличиваю мечтания персонажей», определяется стиль актерской игры, тот самый гротеск, который Станиславский однажды назвал «высшей формой искусства». И тогда понятно стремление режиссера «поднять» образ Хлынова «до фантастического безобразия».

Автор этих строк побывал однажды на «открытой репетиции» «Леса» — правда, через десять лет после премьеры спектакля. Зал был заполнен до отказа, репетиция превратилась в подлинный праздник искусства. Разумеется, {58} требования Мейерхольда к актерам и его блистательные «показы» не имели ничего общего с методом и требованиями Станиславского. Так, Мейерхольда, по-видимому, вовсе не интересовали сложные душевные переживания Счастливцева. А у Станиславского даже Хлынов (!) в «Горячем сердце» искренне страдал от того, что его душу никто не понимает, и П. Марков писал, что Москвин создает «лирический образ», что в этой роли Москвина «система внутреннего оправдания нашла на этот раз необыкновенно яркие, необыкновенно сильные формы»[[79]](#footnote-80).

Станиславский и Мейерхольд разными путями шли к современному истолкованию Островского и достигли различных результатов. Но мы должны ясно видеть и то общее, что было присуще крупнейшим режиссерам советского театра той поры. Общее же сказывалось в отказе от подробного, конкретно-бытового воплощения старых пьес, в стремлении к широким обобщениям и вселенским масштабам, к агрессивности обличений.

О «Лесе» Марков писал, что спектакль «дает общую тему дореволюционной, помещичьей России»[[80]](#footnote-81). В «Ревизоре» Мейерхольд расширил рамки уездного города до всей николаевской России. Эта историческая широта свойственна и «Горячему сердцу», где предстала спящая, пьяная, безобразная Россия, ее томные силы, «градобоевщина», «курослеповщина», «хлыновщина».

Масштабность идеи и образного мышления породила гротеск в актерской игре, контрастное сочетание фарса и лирики, гиперболу в содержании и форме. По свидетельству Горчакова, Станиславский говорил: «Наш спектакль “Горячее сердце” может при удаче зазвучать несколько повышенно, театрально»[[81]](#footnote-82).

Станиславский видел истоки своего спектакля в народных представлениях, в балагане. Об этом убедительно писали все критики, оценившие спектакль как открытие, а наиболее полно — А. Пиотровский. И здесь мы встречаемся с обстоятельством, которое характеризует не только эту работу Станиславского, но, по верному суждению {59} Б. Зингермана, является общим признаком советской режиссерской школы той поры.

«В чем же состояла интерпретация классики, которая была предложена советским театром двадцатых годов, если иметь в виду такие разные спектакли, как “Лес” Мейерхольда, “Принцессу Турандот” Вахтангова, “Горячее сердце” Станиславского и “Федру” Таирова? — пишет Б. Зингерман в статье “Корифеи советской режиссуры и мировая сцена”. — В этих спектаклях, столь решительно разнящихся друг от друга, прежде всего была обнаружена глубокая и прочная связь классического наследия с добуржуазной фольклорной театральной традицией: в одном случае — с древним мифом, в другом — с балаганом, народным праздничным гуляньем, площадным ярмарочным зрелищем… Классика в экспериментальных спектаклях советского театра возвращена массам широкой демократической аудитории; старым, заигранным пьесам вернули смелый народный дух, яркие и сильные средства выразительности»[[82]](#footnote-83).

Долгое время четкое и резкое разграничение режиссеров разных «верований» определялось отношением к «психологии» в сценическом творчестве.

В режиссерской концепции Таирова, например, нет места психологии — ни в актерском искусстве, ни в сценической атмосфере. Психологическая режиссура выражает содержание, идею произведения через внутренний мир героя. Для Таирова же «мастерство Актера — вот высшее и подлинное *содержание* театра»[[83]](#footnote-84). Понятно, что между декларацией и практикой почти неизбежны различия, и в «Адриенне Лекуврер» мы не только радовались высочайшему мастерству Коонен, но, хотел того или нет режиссер, сопереживали героине. И все же несомненно, что на полюсах таировского творчества — а такими полюсами были для него арлекинада и мистерия — нечего было искать психологического раскрытия образов.

Но вот, подчиняясь велению времени, Камерный театр в середине 20‑х годов — по-своему, издалека — обращается к современности, ставит «спектакль с огромным социальным зарядом» — «Косматую обезьяну», а затем и {60} другие пьесы О’Нила. Эти спектакли привлекают вовсе не одной отточенностью техники, но прежде всего драмой человека — социальной и личной. «Психология» проникает в искусство Коонен, Ценина, Александрова…

«Психология», «психоложество» — самый страшный жупел для Мейерхольда. Но в 1926 г. появляется «Рычи, Китай!», «событие в 9 звеньях», — пьеса, поставленная В. Федоровым под руководством Мейерхольда. Сопоставим суждения критиков об этом спектакле, который по своему жанру тяготел к политическому обозрению.

А. Гвоздев писал, что «масса на сцене — такова основная проблема новой постановки театра имени Вс. Мейерхольда», но затем замечал, что «из общей массы выделяются ее наиболее характерные типы», среди которых особенно запоминается «фигура старика лодочника, во всех деталях проработанная Охлопковым, сумевшим воплотить во внешнем облике старика всю многострадальную историю его жизни, полной лишений, труда и скрытого героизма»[[84]](#footnote-85). Невозможно представить себе, чтобы все это было выражено только «во внешнем облике», внешними, хотя бы и самыми совершенными средствами, — по-видимому, актер постиг и выразил внутреннюю, психологическую сущность героя.

Сказанное подтверждается отзывом П. Маркова: «По-настоящему волнующе следить за отдельными образами и их сочетанием. Тот “бой”, которого играет Бабанова и лирическая сцена самоубийства которого поставлена с режиссерским совершенством, объясняет больше, чем плакатная агитационность. В судьбе отдельных образов, в мимолетных фигурах трагедия Китая сквозила яснее, чем в замысловатой конструкции. Так происходило долгожданное “раскрытие скобок”, разоблачение агитационной схемы, перемещение агитации от “плаката” к раскрытию человеческой судьбы»[[85]](#footnote-86).

Наконец, знаменательно звучит суждение писателя Корнея Чуковского: «Меня в мейерхольдовских постановках поразило то, что они глубоко психологичны. Идиоты видят в них только трюки, не замечая, что каждый трюк {61} осердечен, насыщен психеей, основан на проникновенном знании души человеческой. Я и не подозревал, что Мейерхольд такой сердцевед… Его капитал — необыкновенное знание человеческой психофизики, оттого-то он и может ставить “Лес” и “Ревизора” по-новому. У него есть много *новых, собственных знаний* о Хлестакове, о Сквознике-Дмухановском — и его трюки сводятся к тому, чтобы передать нам эти знания…»[[86]](#footnote-87).

В борьбе против психологизма поначалу вполне единодушны были столь различные по эстетическим устремлениям и национальным традициям режиссеры, как Лесь Курбас и Сандро Ахметели. Но вот что примечательно: в спектаклях именно этих режиссеров раскрылись и созрели таланты самых больших мастеров украинского и грузинского театра, характерной чертой игры которых было самое глубокое и утонченное психологическое раскрытие образов. Надо полагать, что режиссеры, которых называли «деспотами», вряд ли мирились бы с нарушениями принятых ими законов искусства, а актеры — при всем драматизме их столкновений с режиссерами (об этом вспоминали А. Бучма, Н. Ужвий, А. Васадзе, А. Хорава) — не могли бы сотрудничать с ними в течение многих лет, если бы не испытывали чувства творческой солидарности. Психологическое богатство игры актеров Ахметели и Курбаса раскрылось с такой щедростью и силой тогда, когда оно, это богатство, понадобилось режиссерам. Психологизм актеров заявил о себе в результате режиссерской эволюции. В свою очередь, режиссерское искусство эволюционировало, подчиняясь требованиям времени. А время требовало правды, *всей* правды, т. е. не только правды идеи, лозунга, но и правды характеров, взаимоотношений, движений души, нюансов психологии и т. д.

Знамением времени становилось движение к реализму, но отнюдь не в его старых традиционных формах. Реалистическая традиция, вступая в соприкосновение с новой действительностью, сама неизбежно изменялась, обновлялась, обнаруживала ранее неведомые театру возможности.

## **{****62}** 6

В середине 20‑х годов, когда в полную силу работали великие основатели советской режиссерской школы, громко заявили о себе режиссеры нового поколения. Это были не похожие друг на друга индивидуальности. По-разному сложились их судьбы в искусстве, различное место заняли они в дальнейшем развитии советского театра.

Сразу бросается в глаза то обстоятельство, что многие молодые режиссеры, поставившие в ту пору особенно заметные спектакли и вышедшие на передовые рубежи сценического искусства, так или иначе связаны с Художественным театром и его создателями. Непосредственными учениками К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова были Б. М. Сушкевич, А. И. Чебан, А. Д. Попов, Ю. А. Завадский, И. Я. Судаков, Р. Н. Симонов, Н. М. Горчаков, Б. Е. Захава, А. Д. Дикий, В. С. Смышляев, Л. А. Волков. Наиболее активный ленинградский режиссер той поры Н. В. Петров, сменивший Ю. М. Юрьева на посту творческого руководителя Ленинградского академического театра драмы, еще до революции прошел официально не существующий «режиссерский класс» в Художественном театре. Его театральный земляк К. П. Хохлов тоже долгие годы работал в Художественном театре, сыграл в нем двадцать ролей в семнадцати спектаклях. Не надо преувеличивать и тем более абсолютизировать значение этого факта: известно, что в режиссерской деятельности обоих художников многое было отмечено эклектикой и расходилось с мхатовским методом, но влияние Художественного театра, несомненно, сказывалось в их работе, в особенности в работе с актером.

Исключительное значение Художественного театра в развитии режиссерского искусства объясняется не только тем, что он был первым в истории русской сцены коллективом, сцементированным единой режиссерской волей. Распространение его опыта и обилие его учеников и последователей — результат студийного движения, начало которому положили основатели Художественного театра. Почти все поименованные выше режиссеры вышли из студии МХАТ.

Студийность в широком понимании этого слова заключает {63} в себе на равных правах эстетическое и этическое начала. Студия — объединение людей не только единой художественной веры, но общей идеологии, общего понимания нравственного, гражданского призвания искусства. Естественно, что в таком объединении неизбежен идеолог, нравственный и художественный лидер. Лучшими, наиболее активными помощниками Станиславского и Немировича-Данченко в этой сфере были Сулержицкий и Вахтангов. Подготовленные к воспитательной работе в стенах Художественного театра, они, в свою очередь, пробудили во многих своих студийцах тяготение к самостоятельному режиссерскому творчеству.

Не трудно объяснить, почему Таиров не был озабочен воспитанием режиссеров: в Камерном театре все концентрировалось в нем самом. Алиса Коонен, никогда не посягавшая на режиссерские права, была по существу неотделима от режиссера Таирова, другие же постановщики ему были просто не нужны, немыслимы в его театральной системе.

Нечто аналогичное усматривали и в практике Мейерхольда. Справедливо утверждение А. Л. Грипича: «Театр Мейерхольда был театром одного режиссера — Мейерхольда. Подобно пчелиному улью, в театре Мейерхольда могла быть только одна царица-матка — сам Мейерхольд»[[87]](#footnote-88).

Однако между двумя художниками была в этом смысле и существенная разница. В педагогической работе в Камерном театре и за его пределами Таиров никогда не выделял режиссуру как самостоятельную область творчества. Мейерхольд-педагог уделял режиссуре сугубое внимание. Сразу после Октября он организовал сначала Курсы по обучению мастерству сценических постановок, а затем ГВЫРМ — Государственные высшие режиссерские мастерские, где под его руководством готовились кадры молодых режиссеров.

Для того чтобы было ясно, кто же вышел из режиссерской школы Мейерхольда, обратимся к статье Грипича «Учитель сцены»: «То, что Мейерхольд не объединял вокруг себя своих учеников-режиссеров, может казаться отрицательным явлением. Для театра, создаваемого {64} Вс. Э. Мейерхольдом, наверное, это так и было. Но для самих учеников вылет из мейерхольдовского гнезда был полезен. Таким путем создавалась плеяда режиссеров — учеников Мейерхольда.

Петербургского периода — В. Н. Соловьев, Ю. М. Бонди, К. К. Тверской, С. Э. Радлов, А. Л. Грипич, Г. Ф. Энритон, И. М. Кролль, А. М. Смирнов, Конст. Державин, В. И. Инкижинов и другие.

Московского периода — С. М. Эйзенштейн, В. Ф. Федоров, И. Ю. Шлепянов, С. А. Майоров, П. В. Цетнерович, Н. П. Охлопков, В. В. Люце, А. Б. Винер, Н. Б. Лойтер, А. И. Рубин, П. В. Урбанович, Захарий Вин, М. А. Терешкович, И. А. Пырьев, С. И. Юткевич, Г. Л. Рошаль, Н. В. Экк, Л. О. Арнштам, Э. Л. Гарин, М. М. Коренев, Л. М. Крицберг, Л. В. Варпаховский, Б. И. Равенских, В. Н. Плучек, М. С. Местечкин, японский режиссер Секи Сано и другие»[[88]](#footnote-89).

Список поистине впечатляющий! Даже во многом разойдясь с Мейерхольдом, Охлопков всегда считал себя — и справедливо — его учеником. Варпаховского, режиссерская и человеческая судьба которого сложилась так драматично, надо по праву признать не только последователем Мейерхольда, но и исследователем его творчества — свидетельство тому законченная незадолго до смерти книга «Наблюдения, анализ, опыт». Плучек и Равенских заняли ведущее положение в советском театре 50 – 70‑х годов.

Кроме того (и в этом величайшая, еще недостаточно оцененная заслуга Мейерхольда), он выпестовал виднейших режиссеров советского кинематографа: вслед за Эйзенштейном — Юткевич, Пырьев, Рошаль, Экк, Арнштам. Примечательно, что в той же школе получил первоначальные навыки наиболее опытный цирковой режиссер Местечкин.

Надо признать, что не все театральные режиссеры мейерхольдовской школы вышли за пределы эпигонства и заняли заметное место на советской сцене. Но ведь составленный Грипичем перечень учеников Мейерхольда можно и продолжить. Например, Б. Е. Захава, не оставляя вахтанговской студии, два года работал в театре Мейерхольда, {65} и весьма примечательно его признание: «Из числа моих работ наиболее бесспорную положительную оценку советской общественности получила постановка пьесы М. Горького “Егор Булычев и другие”. Между тем, ни одна из моих режиссерских работ не испытывала на себе столь очевидного влияния творчества Мейерхольда, как именно эта»[[89]](#footnote-90). А по свидетельству другого вахтанговца, Р. Н. Симонова, Мейерхольд практически помогал ему в его первой режиссерской работе — постановке «Льва Гурыча Синичкина»[[90]](#footnote-91).

Но суть дела не только в практических уроках. Было бы глубоким заблуждением ограничивать режиссерскую школу Мейерхольда его Курсами, ГВЫРМ или эпизодическими встречами с художниками других театров. Снова согласимся с Грипичем: «Можно было учиться у Мейерхольда и не учась непосредственно у него в школе. Так учились у Мейерхольда Е. Б. Вахтангов, Н. П. Хмелев, Бертольд Брехт, Э. Ф. Буриан, Жан Вилар, о чем они свидетельствуют сами.

Приведу любопытный факт. Один режиссер называл себя учеником Мейерхольда. Когда его спросили, где он учился у Мейерхольда, он ответил: из зрительного зала»[[91]](#footnote-92).

В этом «любопытном факте» сказалась важная особенность развития всей советской режиссерской школы в ее новых пополнениях: молодые режиссеры воспринимали не только уроки своих непосредственных учителей, но неизбежно, органично «из зрительного зала» вбирали, усваивали опыт *всех* крупнейших художников — Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, а также своих старших и младших, тогда еще начинающих товарищей по профессии.

Синтез художественных традиций в искусстве режиссеров, пересечение режиссерских дорог приобретали иногда парадоксальный характер. Выходец из школы Малого театра, ученик В. Н. Пашенной и Н. А. Смирновой Ф. Н. Каверин испытал очевидное влияние Вахтангова еще в первых своих работах («Бабьи сплетни», 1923), а в 1925 г. возглавил Студию Малого театра, резко отличающуюся {66} по своей эстетике от стиля отчего дома. Знаменитый «Кинороман» Г. Кайзера, выдвинувший Каверина в первые ряды молодых режиссеров, представлял собой едкую и изящную пародию на западные фильмы-боевики, он был насквозь ироничен и вместо с тем отмечен психологической точностью в актерской игре — недаром из Студии Малого театра вышли К. М. Половикова, Н. К. Свободин, А. П. Шатов, С. М. Вечеслов.

Для понимания сложного процесса формирования советской режиссерской школы в 20‑е годы чрезвычайно показательна судьба В. Г. Сахновского. Видный ученый — историк, филолог, театровед, он накануне Октября поставил в театре имени В. Ф. Комиссаржевской символический спектакль «Реквием» Л. Андреева, после революции в «Дон Карлосе» на сцене бывш. театра Корша отдал дань романтизму, по-новому, антитрадиционно ставил пьесы Гоголя и Островского, а затем, казалось бы так неожиданно, пришел в Художественный театр и навсегда связал с ним свое творчество. «В Художественном театре, — пишет Марков, — он занял особое положение и играл особую роль, которую до и после него не играл ни один из режиссеров. Сахновский не переубедил МХАТ, но Станиславский, Немирович-Данченко, актеры МХАТ сделали Сахновского своим, отнюдь не заставив его отказаться от своей резко выраженной индивидуальности. МХАТ стал его главной радостью и главным мучением. Он вкладывал в МХАТ — в любую постановку, в его ежедневную жизнь — всю свою душевную энергию, без которой МХАТ много бы терял»[[92]](#footnote-93).

При бесспорной самобытности наиболее одаренных режиссеров, при том, что они сохраняли свою «веру», процесс взаимовлияния разных режиссерских систем становился все более интенсивным и многообразным, советская режиссерская школа обретала большую целостность.

Творческая полемика продолжалась — вне такой полемики немыслимо развитие искусства, — однако на новом этапе советской режиссуры мы явственнее, чем прежде, замечаем родственные черты в режиссерской практике молодых художников. Тому было немало причин, выходящих за пределы чисто эстетического взаимодействия.

{67} Большинство режиссеров нового поколения встретили Октябрьскую революцию, будучи еще совсем молодыми. Ошибочно было бы думать, что они сразу же осознали суть исторического события; напротив, мемуары свидетельствуют, что — при всех различиях в мировосприятии художников, в их зрелости и жизненном опыте — для них, как правило выходцев из интеллигентской среды, многое в жизни было неясно, многое озадачивало.

Наивностью и простодушием окрашено, например, признание С. Г. Бирман: «Мы недоумевали: почему восстание? еще одна революция? Ведь царь свергнут, так для чего же революция?! Один из нас, быть может, как-то разбирался в происходящем — Валентин Сергеевич Смышляев. В те дни он зашел на несколько минут в студию, где мы застряли в разгар вооруженного восстания. Красный бант на груди так изменил всего Смышляева… Он попытался нам разъяснить свершающееся. Конечно, мы не были уж совсем глухи к жизни, но все же, несмотря на все старания Смышляева, не могли вполне осмыслить происходящее»[[93]](#footnote-94).

Разумеется, сама жизнь формировала новое мировоззрение художников, вносила изменения в их мысли об искусстве и о себе. И молодым здесь было легче, чем пожилым, — по закону возраста они более непосредственно, с большой готовностью воспринимали новое время. Не были они обременены и прочно усвоенными прежними традициями, своим эстетическим опытом — такого опыта у них просто не существовало.

Идейные и эстетические задачи, которые ставили перед собой молодые режиссеры, определяли не только выбор пьесы и средства выразительности, но прежде всего поиски своего места в советском театре. Вопросы «кем быть?» и «где быть?» носили далеко не организационный или только личный характер, в практических ответах на эти вопросы прокладывались новые пути советского театра, определялись судьбы режиссеров и их вклад в сценическое творчество.

Отвечая на вопрос, что побудило Сахновского вступить в Художественный театр и что было дорого в нем Станиславскому и Немировичу-Данченко, Марков отмечает, {68} что уже опытный режиссер, «прирожденный руководитель, он готов был согласиться на вторую роль»[[94]](#footnote-95), проявляя при этом высокую энергию и инициативу, сохраняя «особое положение».

Несомненно, особое положение еще раньше занял в Художественном театре совсем молодой тогда режиссер И. Я. Судаков. Он тоже, придя из Второй студии, знал, что придется согласиться на вторую роль. Более того, история театра определила ему место в тени великих, и нашему театроведению еще предстоит выявить и по достоинству оценить вклад Судакова в развитие советского сценического искусства, снять с него печать полузабвения, столь незаслуженно отметившую судьбу художника.

Неоспоримая заслуга Судакова состоит в том, что он был первым советским режиссером, который столь активно и деятельно утверждал на сцене современную драматургию. И делал это в Художественном театре, наиболее осторожном и медлительном в отражении новой, революционной действительности. Известно, сколь велика роль Судакова не только в создании пьесы «Дни Турбиных», но и в том, чтобы убедить Станиславского в ее социальной и художественной ценности. Судакову принадлежит инициатива постановки «Бронепоезда 14-69». Он под руководством Станиславского поставил эти замечательные спектакли, а также «Растратчиков», вместе с Немировичем-Данченко был режиссером «Блокады». Самостоятельные режиссерские работы Судакова — первые, по определению Маркова, «политические спектакли» Художественного театра — «Хлеб» В. Киршона и «Страх» А. Афиногенова.

Вот почему в сближении разных режиссерских направлений роль Судакова особенно значительна. Пристального внимания заслуживает и его чисто творческая миссия в Художественном театре той поры.

В начале 1924 г. Судаков говорил о работе Второй студии МХАТ: «Две прошлогодние постановки (“Разбойники” и “Гроза”) являются как бы отступлением от идеи “внутреннего оправдания” или даже намеренным уклонением от нее. Но теперь мы убедились, что принятый {69} нами путь принес вред в смысле актерского мастерства, и теперь мы стоим на решении — “жизненная правда прежде всего”»[[95]](#footnote-96).

Трудно сказать, что побудило постановщика «Грозы» к такому признанию, сделанному незадолго до вступления Второй студии в Художественный театр, и насколько легко дался пересмотр позиций: очевидно, что Судаков, как и большинство молодых режиссеров, испытал на себе влияния иных, немхатовских течений. Но известно, что, придя в Художественный театр, он отказался от прежних экспериментов, стал верным, инициативным помощником Станиславского и Немировича-Данченко, практически продолжал их режиссерские принципы. Принципы во многом различные, поэтому вряд ли можно говорить о полной художественной последовательности режиссера. Но он сделал то, что было необходимо сделать: сознательно взяв на себя вторую роль, стимулировал режиссерскую деятельность ветеранов, учился у них и накапливал собственный опыт.

Художественный театр, несмотря на все сложности его внутренней жизни, сохранял целостность, выдвигал нужных ему молодых режиссеров, хотя, надо полагать, давалось это непросто.

Нельзя недооценивать сложность каждого театрального коллектива, объединяющего художников со своими, отличными от других эстетическими взглядами, планами, личными характерами, которым порой было не чуждо стремление к лидерству, соперничество, тщеславие.

Например, «проблема Первой студии» заключалась не только в том, что она как целостный коллектив не пожелала войти под своды метрополии и стала Вторым Художественным театром. Не менее драматичны были внутренние отношения в Студии, приведшие, как известно, к уходу из нее группы актеров во главе с Диким. Не согласилось руководство Студии с притязаниями на режиссерскую деятельность и своего старого товарища Алексея Попова.

Менее остро, но достаточно напряженно развивались события в Третьей студии. И ей грозил раскол, и из нее {70} ушли многие актеры, ее покинул после смерти Вахтангова первый помощник своего учителя в режиссуре — Завадский.

Несомненно, в этих и подобных драматических ситуациях играл роль личный момент — были и борьба за власть, и обиды, и несправедливые упреки. Но все же главное состоит в другом: молодые художники, ощутившие в себе режиссерское призвание, стремились к самостоятельному творчеству, к открытиям в искусстве, к художественному лидерству в самом высоком понимании этого слова. Именно поэтому Попов уехал в Кострому, где основал театр студийных постановок; Завадский ненадолго задержался в Художественном театре и создал свою собственную Студию. Так же поступил позднее Дикий. А Симонову и Хмелеву, которые до предела были заняты в своих театрах, оказалось этого недостаточно, и они осуществляли творческие поиски, выявляли себя как лидеры-режиссеры в своих вновь образованных студиях.

Студийный путь развития театра и обогащения советской режиссерской школы был очень плодотворным, но не единственным. В самом начале 30‑х годов два крупных режиссера, накопивших уже большой опыт и имеющих свои эстетические программы, пришли в сложившиеся коллективы, преобразовали их и создали новые, оригинальные театры. Это были Н. Охлопков и А. Попов.

В аспекте нашей главной темы это явление представляет первостепенный интерес. Ведь Охлопков с его дерзкими новациями, с воспринятой у Мейерхольда и переосмысленной «биомеханикой» встретился с актерами, учившимися прежде у мастеров иной школы. Методы его работы были для артистов неожиданны, непривычны. «Когда он пришел, чтобы представиться труппе, — пишет Н. Велехова, — актеры (а это была Четвертая студия МХАТ) посмотрели на него не очень ласково. Во-первых, молод, во-вторых, из “левого” театра… Они готовы выслушать его декларацию, но вместо этого слышат: “Начнем прямо с репетиции. Предлагаю — импровизацию. Импровизируем колхозное собрание в деревне”»[[96]](#footnote-97).

{71} Между тем первые же спектакли — «Разбег», «Железный поток» — знаменовали не только рождение нового театра, но свидетельствовали о достигнутом взаимопонимании режиссера и актеров. Чудом этого не объяснишь; вернее думать, что в творческом сознании разных художников, прошедших общую театральную школу 20‑х годов, сформировалась готовность к восприятию нового, лично еще не изведанного, что между «левым» театром и принципом «академической» сцены не было непроходимой границы.

Настойчиво ищущий сближения с современностью Алексей Попов в ту же пору покидает вахтанговский театр и приходит в театр Революции, чтобы стать вскоре его художественным руководителем.

«Надо ли говорить о том, — пишет режиссер, — как я волновался, приступая к своему первому спектаклю в Театре революции!

Труппа состояла главным образом из воспитанников Вс. Мейерхольда. Однако это не мешало им относиться с любопытством к учению Станиславского, несмотря на самое общее, а иногда просто превратное представление об этом учении. До меня, как я уже говорил, в театре два спектакля поставил Алексей Дикий, воспитанник Художественного театра. В труппу влилась группа актеров МХТ‑2, ушедшая из этого театра вместе с Диким… Я пришел в театр как раз в пору жарких дебатов о том, каким должен быть творческий метод Театра революции»[[97]](#footnote-98).

Спектакль, о котором упоминает Попов, — это «Поэма о топоре» Н. Погодина, где главные роли играли мейерхольдовцы Д. Орлов и М. Бабанова.

Так сама практика советского театра, необычайно многообразная в своих творческих проявлениях, утверждает его целостность и единство. В начале 30‑х годов это ощущалось особенно зримо, потому что эстетические поиски, сохраняя свою самобытность, цементировались общими жизненными и идеологическими задачами театра. Основной творческий метод советского искусства — социалистический {72} реализм — уверенно утверждался в творчестве режиссеров, обретая ясные очертания в художественной практике.

## 7

Для истории цивилизации десять, пятнадцать лет — срок как будто бы не такой уж значительный. Однако бывают времена, когда календарные измерения не сходятся с реальными переменами в материальной и духовной жизни людей. За годы, разделяющие Октябрьскую революцию и пору пятилеток, в Советском Союзе были заложены экономические и политические основы для планомерного строительства первого в мире социалистического государства. За эти годы произошли решающие сдвиги в общественном сознании.

Режиссеры разных поколений, как и подавляющее большинство советских художников, ощутили непосредственную связь их творчества со строительством социализма, осознали себя и свое искусство как часть общего дела народа и Коммунистической партии. Именно поэтому — не раньше, а в начале 30‑х годов — сложилось понятие «социалистический реализм». Понятие это определяло *основной* метод художественного творчества, метод, в котором способы и формы эстетического освоения действительности прямо соотнесены с идейными целями искусства.

Просматривая театральную прессу на рубеже 20 – 30‑х годов — до Постановления ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г., — замечаешь резкое несоответствие между тем, что писалось в журналах и что происходило на сцене. Критики, прежде всего идеологи РАПП, гневно обличали режиссеров, стоящих на разных полюсах искусства — от Станиславского до Мейерхольда. Сами же художники — в отличие от прежних лет, — почти вовсе не принимая участия в публичной полемике, работали интенсивно и целеустремленно. «Рапповская дубинка» многим причинила серьезные травмы. Тем не менее совершенно очевидно, что рапповская критика била мимо цели и что на творческий процесс она повлиять не могла.

Осознанное идейное единство режиссеров определяло теперь общность и целостность советской режиссерской {73} школы. В это время не было ни одного художника, который не стремился бы поставить спектакль о революции и социалистической современности — такова *общая* программа всех советских театров. На этом пути были неудачи, срывы, но главная тенденция оставалась бесспорной. Свидетельство тому — наиболее значительные спектакли на переломе десятилетий.

После «Леса», «Ревизора», «Горе от ума» Мейерхольд устремляется к политической сатире и революционной трагедии, ставит «Клопа», «Выстрел», «Баню», «Командарм‑2», «Последний решительный». Спектакли «Наталья Тарпова», «Линия огня», «Патетическая соната», «Неизвестные солдаты» представляли собой первые мучительные, порой неуклюжие шаги Таирова на пути овладения современностью. Но не надо забывать, что вскоре появится «Оптимистическая трагедия».

Художественный театр сближается с молодыми драматургами. «После постановки “Бронепоезда”, “Блокады”, “Унтиловска” и “Растратчиков”, — писал Марков, — пошли “Хлеб” и “Страх”. И в том и в другом случае театр отчетливо сознавал свою задачу — создать спектакль политической мысли»[[98]](#footnote-99). Факт знаменательный: еще не так давно Художественный театр и его руководители проводили резкую черту между искусством и политикой, теперь же идут поиски *политического* спектакля.

Революция и современность определяют устремления режиссеров нового призыва. Вслед за «Штормом» Е. О. Любимов-Ланской ставят в театре им. МГСПС «Рельсы гудят» и дает путевку на сцену В. М. Киршону. Линия «Чудака» не нашла последовательного продолжения в искусстве МХАТ Второго, но именно спектакль И. Н. Берсенева и А. И. Чебана выдвинул А. А. Афиногенова в ряд первых драматургов того времени. В настойчивом стремлении Н. В. Петрова к современной теме — вслед за Б. С. Ромашовым — Афиногенов сыграл особую роль: «Чудак» и «Страх» стали для Ленинградского академического театра драмы столь же принципиально важными спектаклями, как и «Ярость» Е. Г. Яновского.

{74} Перечень спектаклей единой идейной устремленности можно продолжить: «Первая Конная» А. Дикого, «Разбег» и «Железный поток» Н. Охлопкова, наконец, творческий союз А. Попова и Н. Погодина, открывший новый этап в театральном воплощении социалистической современности.

В 1931 г. в статье «О новых пьесах и основных линиях пролетарского театра» Луначарский писал: «Часто говорят о том, что особенность физиономии театров, их характерность побледнела. Они стали похожи друг на друга. В сущности, иначе и быть не может. Поскольку все театры становятся постепенно пролетарскими, они непременно окажутся театрами одного и того же стиля. Разница между ними может быть установлена путем применения разных приемов и путем разницы жанров»[[99]](#footnote-100).

Понятна главная мысль Луначарского: поскольку все театры и их руководители сходятся на позициях пролетарской, социалистической идеологии, они едины, они «похожи друг на друга». В принципе это верно. Все же суждение Луначарского нуждается в некоторых комментариях.

Можно ли говорить о единственном *стиле* советского театра? Известно, что еще в ранние послеоктябрьские годы предпринимались попытки определить стиль нового искусства. Так, скажем, в 1922 г. развернулась дискуссия в связи с выдвинутым понятием «стиль РСФСР». Один из авторов в журнале «Зрелища» утверждал, что подобно тому, как «существовали стили рококо, ампир, модерн, то должен существовать и стиль РСФСР» — «инженерно-геометрический», монументальный стиль прямой линии. Оппонент заявлял, что стиль РСФСР определяется не прямой линией, а «положением этой прямой». Еще один участник дискуссии настаивал на том, что новый стиль — «диалектический», т. е. «соединяющий противоположности, крайности в единое органическое целое, стиль, принимающий логическую тезу и антитезу и построенный на основе их конструктивного сочетания»[[100]](#footnote-101).

{75} Мы привели эти наивно-примитивные суждения некоторых не в меру ортодоксальных критиков давних лет постольку, поскольку в более поздние годы были попытки сконструировать формулу нового стиля. Применялась иная терминология, но суть оставалась прежней: вульгарно-социологические умствования ни в какой мере не отражали художественной реальности, тех сдвигов, которые происходили в искусстве. Между тем говорить о стиле, точнее, о стилях можно только на основе обобщения реального творческого опыта, а не абстрактно.

Надо полагать, что Луначарский имел в виду не единый стиль советского театра на новом этапе его развития, а общий художественный метод, каковым и явился социалистический реализм. И здесь он был, безусловно, прав. Тем не менее стоит подумать и о том, чем же разнятся театры и режиссеры, объединенные общей идеологией и общим стремлением к правдивому изображению действительности.

Разумеется, «разные приемы» и «разные жанры» — это очень важные разграничения на поле сценического творчества, во многом определяющие художественное многообразие советского театра. Но за пределами нашего внимания пока остается самое главное — *творческая индивидуальность художника*. Именно оригинальность и неповторимость каждого крупного режиссера, создаваемые им художественные произведения, имеющие самостоятельную ценность, и составляют силу и богатство советского театра.

Это бесспорное положение отнюдь не умаляет задачи исследования типологических явлений режиссерского творчества. Тщетны, да и вряд ли нужны попытки дать его исчерпывающую, универсальную формулу. Особенности советской режиссуры складываются из индивидуального опыта многих крупнейших талантов. В этом множестве и разнообразии исканий видны два главных художественных пути:

театр, отражающий жизнь в «формах самой жизни», в правдоподобном сценическом действии;

театр, где жизнь отражается метафорически. Бесспорно, и такое деление условно. Между двумя этими стилевыми потоками нет пропасти, и эти главные направления редко встречаются в чистом виде, они проникают {76} друг в друга и обогащают друг друга, образуя единство. Но в каждом крупном явлении режиссерского искусства есть стилевая доминанта, которая и определяет склонность художника к тому или иному потоку в общем русле основного творческого метода.

Едва ли не в каждом теоретическом сочинении, претендующем на исследование типологических явлений искусства, авторы сетуют на несовершенство, неопределенность искусствоведческой терминологии. Эти сожаления справедливы и закономерны. В самом деле, ведь даже такие решающие категории, как реализм и романтизм, — если подходить к ним не как к историческим этапам развития мировой литературы, а как к разным способам художественного отражения мира — по-прежнему остаются предметом многочисленных дискуссий.

Еще труднее говорить с достаточной точностью о том, что мы условно назовем *стилевыми течениями*.

Конечно, каждый большой художник идет в искусстве своей дорогой, создает эстетические ценности, отмеченные его — и только его — творческой индивидуальностью. Вместе с тем замечено, что на определенных этапах истории являлись художники, связанные меж собой не только общим социальным идеалом, но — при всей их неповторимости — общностью доминирующих в их поэтике главнейших художественных принципов. Ведь правомерно, скажем, понятие «психологической режиссуры» в советском театре.

Это относится не только к театру. Мы хорошо помним дискуссии о «глобусе» и «карте-двухверстке» в прозе, о «высоких» и «простых» словах в кинематографе. Богата своими стилевыми течениями и советская поэзия. При всей уникальности таких, например, поэтов, как Тихонов, Багрицкий, Луговской, Светлов, они, взращенные одним временем, образовали особое течение советской романтической поэзии. А рядом с ними по иной дороге шли Маяковский, Асеев, Кирсанов. Еще одну творческую общность составили в поэзии Исаковский и Твардовский.

Можно назвать множество подобных явлений во всех видах искусства, во все времена. Важно только не потерять, не растворить в общности направления уникальную индивидуальность, личность художника.

Искусство отличается от других сфер духовной, интеллектуальной {77} деятельности, в частности, тем, что оно индивидуально по своей природе, что только в нем мы можем увидеть и познать мир глазами, умом, чувствами другого человека — художника.

Коперник, Ньютон, Дарвин, Менделеев, Эйнштейн, Павлов, Бор разгадали тайны мироздания, материи, органической природы, вооружили человечество объективными законами развития жизни. Именно *объективными* — в этом их непобедимая сила и внеличностный характер. Рано или поздно — в силу своей объективности — были бы открыты и закон земного притяжения, и периодическая система элементов. Если же трагическая дуэль Пушкина состоялась бы десятью годами раньше, то не было бы «Медного всадника». Могли появиться другие великие поэты — и они появились, но написать за Пушкина они не могли.

Критический реализм в русской литературе — это эпоха в истории отечественной художественной культуры и общественной мысли. Это понятие объединяет глубокую правду в изображении действительности, демократизм и гуманизм великих писателей. Но Гоголь, Тургенев, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Островский, Толстой, Чехов — не только некая общность: каждый из них внес в литературу и духовную жизнь людей неповторимо свое.

С такой же меркой, со строгим учетом творческой индивидуальности, надо подходить и к осмыслению советской режиссерской школы.

На пленуме правления Союза советских писателей в 1935 г. Ю. Юзовский говорил: «Какие явления происходят сейчас в театре, в искусстве? Я мог бы сказать таким образом: идет борьба за человека в искусстве, за показ психологии человека. Это происходит на всех фронтах искусства. Возьмите вы Театр Революции — театр, который культивировал у себя экспрессионистскую драматургию. Это был театр риторический, театр высокой ораторской словесности, часто оторванной от образа от характера, от психологии. Сейчас театр пришел к реалистическому “Моему другу”.

Театр Вахтангова культивировал иронию *(Принцесса Турандот)*; это русская интеллигенция, переходящая на сторону рабочего класса, высмеивавшая те высокие истины, о которых Энгельс сказал, что их можно ставить {78} только в кавычки, настолько они опошлились буржуазией. Вахтанговский театр эти кавычки и ставил. Этот элемент иронии, однако, стал потом принципом. У нас создался в молодых театрах штамп иронии… Но этот театр перешел от *Принцессы Турандот* к *Егору Булычеву*.

Камерный театр был вначале театром эстетическим. Он хотел дать зрителю прекрасные ритмические картины. Он придавал этому ритму ведущую роль, хотел в нем выразить вселенную. Он хотел в прекрасных сочетаниях, ритмических и музыкальных, волновать не столько мыслью и идеей, сколько этими красивыми элементами. Но этот эстетический театр пришел к *Оптимистической трагедии*, где в основе стоит человек»[[101]](#footnote-102).

Быть может, критик и излишне категоричен в оценке всего предшествующего опыта названных театров, но направление движения он заметил верно. Прав Ю. Юзовский и в своем выводе: «Итак, на всех фронтах искусства происходит определенный поворот: это поворот к человеку»[[102]](#footnote-103).

К наблюдениям критика можно добавить и другие, весьма характерные явления режиссерской практики тех лет. Они примечательны и тем, что некоторые режиссеры совершили этот «поворот к человеку» очень быстро, в течение нескольких сезонов. Так, Н. Охлопков, будучи верным своим основным сценическим принципам, поставил «Аристократов», как и прежние свои работы, на площадке, построенной среди зрителей, в демонстративно условной форме; но если в «Разбеге» с трудом различимые в толпе лица героев напоминали маски, то в пьесе Н. Погодина уже выявились человеческие судьбы героев.

«Гамлет», поставленный Н. П. Акимовым в 1932 г. в театре им. Вахтангова, вызвал резкую критику в печати, в частности со стороны П. А. Маркова. Но даже вахтанговец В. В. Куза, выступивший с запальчивым опровержением мнения Маркова, все же согласился с критиком в том, что Акимов «сводит образ к одной доминирующей черте»[[103]](#footnote-104). Через три года Акимов возглавил ленинградский {79} театр Комедии, и в первом же спектакле — «Собака на сене» — он уже не заслуживал подобных упреков.

Никто не удивился тому, что верный ученик Станиславского М. Н. Кедров в своей первой самостоятельной режиссерской работе — «В людях», по мотивам произведений М. Горького, — пошел по Линии психологического искусства. Удивительно здесь было другое: Тарханов в роли хозяина Семенова играл на грани реализма и острейшего гротеска.

Несколько раньше событием в московской театральной жизни стали «Таланты и поклонники», поставленные А. М. Лобановым в Студии Р. Н. Симонова. В этом вызывающе антитрадиционном спектакле было и озорство, и изящество, но главное в нем — удивительное сочетание дерзкой условности, остроты режиссерской формы и психологической, лирической тонкости в образе Негиной, созданном молодой Ксенией Тарасовой.

Во всеобщем обращении к человеку как главному предмету сценического искусства мы вновь видим целостность и единство советской режиссерской школы. Но при этом нельзя не замечать, какими разными, индивидуальными путями шли режиссеры к постижению человека и выражению идеи в актерских образах, каких разных результатов они добивались.

В 30‑е годы резко возрастает режиссерская активность Немировича-Данченко: он поставил «Воскресение», «Грозу», «Любовь Яровую», «Анну Каренину», «Горе от ума», «Три сестры», а также осуществил художественное руководство несколькими постановками других режиссеров. Далеко не все спектакли стали его победами, но нам сейчас важно подчеркнуть, в какие Отношения вступал режиссер с актером в создании сценического образа человека.

В своей книге «Из прошлого» Немирович-Данченко высказал мысль о том, что «режиссер должен *умереть* в актерском творчестве»[[104]](#footnote-105). Над этим афоризмом немало потешались театральные юмористы тех лет. Между тем в нем, быть может, наиболее полно выражается режиссерская индивидуальность Немировича-Данченко.

{80} При нынешнем всеобщем и непререкаемом авторитете патриарха русской сцены именно эта знаменитая его фраза часто вызывает сомнения. И не только у молодых режиссеров, которые «не желают умирать», но и у критиков, в том числе у критиков, приверженных психологическому искусству театра. Так, например, Р. Беньяш пишет о суждении Немировича-Данченко: «“Режиссер умирает в актере”, — сказал он однажды. С тех пор эта крылатая фраза, родившаяся в пылу полемики, стала надежным щитом для бескрылых. С тех пор появилась дополнительная возможность, с наибольшей для своей репутации безопасностью, оправдывать художественную ограниченность и бедность режиссерской палитры. С тех пор стало как-то удобнее прикрывать отсутствие индивидуальности программным тезисом и возводить в принцип безликость»[[105]](#footnote-106).

Конечно, ленивые и бесталанные режиссеры нередко берут на вооружение неверно понятые суждения и безнадежно пытаются оправдать ими свою беспомощность. Такую судьбу разделили и система Станиславского, и многие выводы Мейерхольда, Вахтангова, Таирова; в этом ряду находится и афоризм Немировича-Данченко. Бесспорно права Р. Беньяш, утверждая, что «Немирович-Данченко за это не отвечает». Однако она тоже не поняла смысла крылатой фразы. Р. Беньяш согласна простить режиссеру его чудачество, его «изящный и острый парадокс», высказанный якобы «в пылу полемики». Она думает, что «в постоянной борьбе с театральными штампами, внешней игрой, притворством Немирович-Данченко искал “жизнь человеческого духа”. Ради нее он был готов на прямое ущемление своих режиссерских прав. Даже на то, чтобы, если понадобится, умереть в актере»[[106]](#footnote-107).

Между тем все это не так. Вовсе не «в пылу полемики» обронил Немирович-Данченко свой афоризм, а пришел к нему в спокойном размышлении о своей жизни и искусстве. Вот что он писал по этому поводу:

«Одно из любимых положений, которое я много раз повторял, — что режиссер должен *умереть* в актерском {81} творчестве. Как бы много и богато ни показал режиссер актеру, — часто-часто бывает, что режиссер играет всю роль до мелочей, актеру остается только скопировать и претворить в себе, — словом, как бы глубока и содержательна ни была роль режиссера в создании актерского творчества, — надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для такого режиссера, — это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера, — до такой степени он вживается во все режиссерские показы.

“Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода”.

Это библейское выражение всецело и глубочайшим образом относится к совместному творчеству режиссера с актером»[[107]](#footnote-108).

Как видим, речь идет не об «изящном парадоксе», а об «одном из любимых положений» художника. И уже совсем неправомерно видеть в этом положении «ущемление режиссерских прав». Умереть в актере значило для Немировича-Данченко реализовать суть и смысл работы режиссера с актером. По его мнению, когда режиссерская мысль, мизансцена, интонация принадлежат полностью и безраздельно актеру, тогда на сцене действует человек.

Готовясь к «Оптимистической трагедии», Таиров вместе с Вишневским отправился в учебный поход на одном из кораблей Балтийского флота. Он изучал не только морской быт, но и незнакомых ему прежде героев. (Невольно вспоминается посещение Станиславским и актерами Художественного театра Хитрова рынка перед постановкой «На дне».) По свидетельству Коонен, режиссер был особенно озабочен тем, «чтобы в спектакле не было никаких нарушений морских правил и законов»[[108]](#footnote-109).

Можно ли, однако, на этом основании думать, что в спектакле в целом и в воплощении главных образов трагедии Таиров стремился к полному воспроизведению жизни, к жизнеподобию? Конечно, это было не так. Комиссар в исполнении Коонен — это вполне живая женщина (недаром артистка хотела, чтобы ее письмо к подруге было «по-женски интимным») и вместе с тем — символ, {82} в чем-то близкий скульптуре. Наверное, не только потому, что у Комиссара мало текста. Таиров считал, что «этот образ в значительной мере решается пантомимически, ибо главное должно заключаться не в том, что Комиссар говорит, а в том, что она видит, в том, как она оценивает, в том, какие внутренние процессы в ней совершаются»[[109]](#footnote-110). Пластическое и музыкальное решение спектакля было прочно связано с пластикой и ритмами игры Коонен.

В эту же пору Мейерхольд поставил «Вступление». Рецензенты с изумлением писали об остром психологизме режиссуры Мейерхольда. И действительно, трагедия выброшенных из жизни людей в капиталистическом мире воспринималась как глубоко внутренняя, человеческая трагедия. Но верно и то, что режиссер дал точный рисунок каждого движения, он поставил актеров в такие условия сценического существования, когда их герои оказались на пределе жизни: они живые и уже мертвые.

Мы выше говорили об одной «открытой репетиции» Мейерхольда. После «Леса» режиссер репетировал сцену из «Вступления» — разговор Нунбаха с бюстом Гете. Вот когда можно было воочию убедиться, что, повторяя и варьируя на свой лад «показ» Мейерхольда, Л. Н. Свердлин — прежде всего через пластику — достигал трагической силы психологического искусства.

Режиссер не был виден в актере: ведь зрители не знали, *как* создавался образ. Но он был виден в спектакле как его полновластный автор. «Сцена в кафе, — писал тогда А. Мацкин, — по режиссерской разработке — вершина спектакля. Мерцание свечей, блеск цилиндров, замедленность актерских движений, истерическая нотка в диалоге — все это создает настроение сгущенного отчаяния, подлинного трагизма»[[110]](#footnote-111).

Внимание к человеку, психологизм стали свойственны искусству всех крупнейших режиссеров, но и в работе с актером, и в создании атмосферы, художественного образа спектакля в целом они шли своими, индивидуальными путями. Анализ этих путей выходит за пределы статьи, но стоит, скажем, поставить в один ряд «Врагов» Немировича-Данченко, {83} «Вступление» Мейерхольда и «Оптимистическую трагедию» Таирова — различия будут очевидны.

Резко индивидуальными чертами отмечено искусство и режиссеров нового поколения, тех, чей талант формировался в той или иной режиссерской системе.

В нашем театроведении бытует понятие «режиссер мхатовской школы». Так говорят о Попове, Диком. Казалось бы, это верно: в самом деле они учились у основателей Художественного театра. И все же, думается, термин «мхатовская школа» не точен. Не только потому, что, как мы уже говорили, режиссеры, начавшие свое самостоятельное творчество в послеоктябрьские годы, усвоили уроки *всех* режиссерских течений, но и потому, что такое объединение как бы уравнивает не похожих друг на друга художников, скрадывает их неповторимые индивидуальные черты.

Коонен пишет в своей книге, что, поздравляя Таирова после премьеры «Оптимистической трагедии», очень взволнованный Немирович-Данченко сказал: «Завидую, что этот спектакль поставил не я. Думаю, что это самая большая похвала, которую один режиссер может сказать другому»[[111]](#footnote-112). Действительно, выше похвалы быть не может. Но, завидуя Таирову, Немирович-Данченко не мог поставить *такой* спектакль, как, вероятно, Таиров не мог создать нечто подобное «Трем сестрам». Каждому свое.

В одно примерно время появились две «колхозные» пьесы на сценах московских театров; обе поставили режиссеры «мхатовской школы»: А. Попов — «После бала» Н. Погодина, А. Дикий — «Глубокую провинцию» М. Светлова. Понятно, что разительная, принципиальная несхожесть этих спектаклей зависит от драматургии, но выбор близкого автора — это тоже проявление творческой индивидуальности режиссера.

Не выдерживает испытания и такое понятие, как «режиссерская школа Мейерхольда». Безусловно, Л. В. Варпаховский, В. Н. Плучек, Б. И. Равенских многое восприняли у своего учителя, но, как известно, в дальнейшем они пошли в искусстве разными дорогами.

{84} Говоря о становлении и развитии советской режиссуры, вряд ли стоит дробить ее на отдельные «школы». Вернее будет проследить, как в ходе поступательного движения советского театра разные режиссерские системы не только противостояли друг другу, но обнаруживали общие стремления, как они взаимодействовали между собой и тем самым обогащали режиссерское творчество в целом, отмеченное яркими индивидуальностями художников и с каждым годом все интенсивнее обновлявшее традиционный реализм отечественной сцены, который с середины 30‑х годов стал восприниматься — и вполне обоснованно — как реализм социалистический.

Мы обратили особое внимание на индивидуальность режиссера и потому, что только при условии свободного, последовательного выявления личности художников, стоящих во главе театральных коллективов, может плодотворно развиваться сценическое искусство. Памятны времена, когда многих режиссеров несправедливо упрекали в формализме. Наверное, самый трудный период в развитии советского театра — рубеж 40 – 50‑х годов. Одна из тревожных примет этой поры состояла в том, что многие оригинальные и самобытные режиссеры или примолкли, или ставили спектакли, чуждые их собственной эстетической вере. Наиболее трудно пришлось тем, за кем числились «грехи формализма», — Р. Симонову, Н. Акимову, Н. Охлопкову. Ставить спектакли по-своему они не могли, а на путях «мхатизации» терпела неизбежные и естественные поражения.

Но вот в чем, однако, дело: в пору, когда метод Художественного театра был гласно и негласно признан единственно правомерным и плодотворным, крупные режиссеры мхатовской ориентации тоже молчали или же ставили слабые, вялые, схематичные спектакли. Трудно было примириться с мыслью, что в репертуаре Центрального театра Советской Армии значился лишь один — и тот не новый, а восстановленный — спектакль, поставленный А. Д. Поповым. После «Спутников», «Счастья», «Достигаева» замолчал А. М. Лобанов. На творческом счету М. Н. Кедрова, автора «Глубокой разведки», «Плодов просвещения», оказались такие одиозные «лакировочные» спектакли, как «Зеленая улица».

Все же печальные обстоятельства во многом были обусловлены {85} именно узким, однобоким, плоским пониманием метода социалистического реализма, совершенно ложным убеждением, будто метод, сложившийся в итоге самого яркого расцвета различных и несхожих индивидуальностей, требует якобы их подчинения некому эстетическому ранжиру. Это ложное мнение по сути дела предполагало и предписывало ориентацию на прошлые, уже достигнутые успехи, взгляд не вперед, а назад. Но жизнь шла дальше, и режиссерское творчество вспять двигаться не могло.

Взаимодействие и взаимовлияние разных режиссерских систем и разных творческих индивидуальностей в пределах единой советской режиссерской школы — кровообращение, дающее организму жизнь. Трудные периоды принесли немалый ущерб театру, но они не могли остановить его развития, движения вперед — слишком прочны традиции, неискоренима связь советского режиссерского и актерского творчества с самой нашей действительностью.

Советская режиссура создала выдающиеся произведения искусства в годы Великой Отечественной войны, она громко заявила о себе в середине 50‑х годов. На передовые рубежи сценического творчества вышло молодое поколение режиссеров. Но это уже новый этап в развитии советского режиссерского искусства — с новыми идейными и эстетическими проблемами, требующими специального и тщательного анализа.

# **{****86}** М. Н. Строева Герой и среда

## 1

Чем дальше мы уходим от начальных лет Октября, тем яснее прорисовываются общие черты, закономерности театрального процесса той неповторимой поры. В бурной полемике, в пестроте и многоголосье ушедшего времени можно отчетливо увидеть две главные, во многом полярные тенденции, обе в равной мере обусловленные революцией: войны и мира, разрушения и созидания.

Как два полюса одного магнитного поля, они собирали к себе разнозаряженные силы. Один полюс стягивал силы отрицания, разъединения, другой накапливал силы позитивные, собирательные. Обе тенденции перекрещивались и сосуществовали как объективные стороны одного и того же революционного процесса. Но доминанта каждой сохранялась. И полемика не утихала.

Революция как ломка, расчистка, уничтожение старого; и революция как творчество нового — эти два лика времени определяли собой и эстетические нормы театра 20 – 30‑х годов. Вначале первая, разрушительная миссия превалировала над второй; позже они скрещивались и переплетались; еще позже вторая заметно выдвинулась вперед, и созидательное, творческое начало стало ведущим стимулом режиссерских исканий.

Соответственно этому формировалась и вся внутренняя структура современного спектакля, устанавливались взаимоотношения героя и среды, человека и пространства, его окружающего. (Заметим в скобках, что понятия «герой» и «среда» не есть величины постоянные, а всегда переменные, зависимые от структуры того или иного спектакля. Героем может стать один человек или несколько, группа лиц или масса. В свою очередь, среда может быть совсем немногочисленной, когда-то разрастаться до огромной массовки, сужаться до одного человека, расширяться до атмосферы самой природы, до космических пределов, оставляя героя в пустом пространстве сцены. Герой и среда чаще всего, но не всегда противостоят друг другу, происходит борьба «атмосфер», иногда они меняются местами, {87} а случается и так, что сам герой создает себе среду.)

Сразу после революции многим казалось, что прежняя театральная система вряд ли когда-нибудь пригодится, станет «созвучной» новой эпохе — не потому только, что она почиталась системой «буржуазной», но уже потому, что она принадлежала прошлому. Отживший социальный строй обрушился, и расколотость мира диктовала театру новые, не виданные доселе формы. Тогда и началось моделирование новых сценических структур.

В той жестокой дискуссии, какую вели пролеткультовцы, а вместе с ними Маяковский и Мейерхольд против «сновидческой» системы чеховских спектаклей МХАТ, было много исторически несправедливого. Недаром В. И. Ленину с А. В. Луначарским приходилось не раз напоминать о преемственности культуры, о наследовании всего лучшего, что сотворил дореволюционный русский театр.

Однако в этой безоглядной жестокости проступала не просто «злая воля» деятелей «Театрального Октября». Здесь сказывалась логика самого времени. Когда в действие вступали глобальные силы «мировой революции», когда вихрем ее сметались прежние социальные институты, культура прошлого воспринималась «левыми» как своего рода атавизм, как наследие господствующих классов, чья власть теперь отменена и упразднена. Безапелляционная логика вооруженной борьбы находила себе прямое продолжение в лозунгах «Театрального Октября», требовавших закрытия старых театров: надо было разрушить «до основанья» все привычные театральные формы, а затем… создать нечто невиданное.

Этой работой и занялись Вс. Мейерхольд с В. Маяковским. Так родилась «Мистерия-буфф», спектакль — среди всех прочих, — впервые и наиболее точно выразивший эстетику первых лет революции. Вот случай, когда искусство четко и открыто шло в ногу со временем. Срепетированный на чистом энтузиазме за один месяц и показанный в первую годовщину революции — 7, 8 и 9 ноября 1918 г., этот спектакль был уникальным созданием двух великих художников XX в., выражением их воли, смелости, решимости начать все театральное дело с нуля. Недаром в прологе к спектаклю актеры звонко кричали {88} в зал: «Сегодня над пылью театров наш загорится девиз: “Все заново!” Стой и дивись!». Все заново: и жанр произведения, и его лексика, и система образов — все было слеплено из взрывчатого материала самой революции. Уже в названии пьесы — «Мистерия-буфф» и подзаголовке — «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное В. Маяковским», обнажались разноплановость, прямая контрастность, конфликтность выбранной темы: мотивы вселенские, мистериальные сталкивались с мотивами буффонными, героические — с сатирическими. Пародийно перетолкованная библейская история всемирного потопа открыто демонстрировала нынешнюю грандиозную историю «красного потопа». На ковчеге «семь пар чистых» и «семь пар нечистых» вступали в смертельную схватку. «Нечистые» (пролетарии) побеждали, сбрасывали «чистых» (эксплуататоров) в трюм, проходили через Ад и Рай, чтобы попасть затем в Землю обетованную.

Общим, коллективным героем спектакля становились «нечистые» — сама революционная масса. «Исторгнутые из земного чрева кесаревым сечением войны», «нечистые» олицетворяли идею бунта. Одетые вне зависимости от расовых и профессиональных различий в одинаковые серые костюмы, они представляли народ, борющийся за свои права. Все нечистые — хором или в одиночку — читали стихи в единой возвышенно-патетической манере. Индивидуальные и психологические черты стирались, оставался лишь общий признак массы.

Герой-масса был порождением революционного времени с его единством и раскрепощенностью восставшей толпы, с острым чувством наступившего наконец равенства, с ощущением общности, братства людей, рожденного в бою за свободу. Первый опыт применения «прозодежды» выражал ту тягу к коллективизму, которая вскоре стала суровой модой эпохи гражданской войны. Расставаясь с изношенной гимнастеркой и шинелью, человек не желал снимать с себя признак общности, тем более что война — в иных формах — продолжалась. Униформа в те ранние годы была выражением радостной самоотдачи, вдохновенным отказом от личного ради общего. В ту пору угроза обезличенности мало кого смущала: слишком радужной представлялась перспектива всеобщего равенства.

{89} В общей гамме с серым колоритом костюмов «нечистых» художник К. Малевич раскрасил декорации в холодный, стальной тон. Так же были закрашены и полушарие, и ковчег, и сталактитовая пещера Ада, и даже Рай, Земля обетованная, «город радостного труда», закованный в железо бутафорских механизмов. Условно-механистическая манера оформления должна была, очевидно, символизировать стиль суровой военной поры, печать которой лежала на всем мире. Идея жесткой, стальной необходимости, охватившей и самого человека, и окружающее его пространство, воспринималась как знамение времени. Стиль принципиального аскетизма не был выдуман художником, он проступил как веление самой революционной эпохи, как ее органическое свойство. Герой-масса и среда жили в унисон, подчиняясь общим законам суровой плакатной патетики.

Но существовала в спектакле и другая среда, контрастно противоположная первой. Это была яркая, пестрая, сатирическая стихия, в которой жили «чистые». Законы балаганного, петрушечного театра — с его наивными, резко размалеванными «рожами»-масками, с веселыми и грубыми карикатурами на купца, попа и офицера, с хлестким и наглым политическим гаерством площадного мима — вступали здесь в свои права.

В момент кульминации спектакля эти две стихии — «чистых» и «нечистых» — пересекались. «Нечистые» оставляли свой обычный возвышенный тон, с хохотом и гиканьем бросались вязать «чистых» одной веревкой, чтобы спихнуть их затем в оркестровую яму. А когда в Аду из люков выскакивали, как багровые языки пламени, черно-красные черти и принимались прыгать и кувыркаться, «нечистые» запальчиво, хлестко перешибали их «адские муки» земными муками рабочего человека. В этих сценах — лучших в спектакле — открыто и дерзко прорывалась стихия революции как праздника для народа.

Исследователи творчества Мейерхольда справедливо замечали, что здесь осуществлялся принцип «монтажа аттракционов» с его динамичностью, «циркизацией», освобождением от груза психологизма и установкой на скорую идеологическую реакцию зрителей. Аттракцион потребовался Маяковскому и Мейерхольду как «агрессивный элемент театра». Им нужно было не просто действенное зрелище, {90} но такое, которое мгновенно пробуждает, встряхивает, подстегивает человека, сидящего в зале. «Агрессию» совершает неожиданный трюк, рискованный цирковой номер, удар по нервам. В каждом трюке содержался сгусток политической идеи. Цепочка трюков выстраивалась в систему агитационных допингов.

Трюки «продавались» в розницу: между ними оставались зазоры. Линия действия складывалась рваная, прерывистая, скачущая, и это тоже диктовалось лихорадочным, аритмичным пульсом революционного времени, нарушившего плавное течение мирных будней. Аттракционы вязались в цепочку, но монтаж их совершался не по принципу сходства, а по контрасту. Стык монтажных единиц подчеркивал противоречие. Стыковка обнаруживала противостояние, разрыв в системе человеческих связей. Разворошенный, взорванный мир жил на сцене во всей своей клочковатой, грубой и озорной специфике.

Между тем внутри грандиозного спектакля-митинга вырастал образ, как бы стоявший над всеми «чистыми» и «нечистыми», поднимавшийся и над массой, и над злободневностью политического момента. Это был образ Человека просто, роль которого исполнял сам Маяковский. В прямом смысле слова он не был героем спектакля, да и не мог им стать. На замершей палубе ковчега он появлялся в обличий «самого обыкновенного человека», чтобы указать «нечистым» путь к Земле обетованной. «Бунта вечного дух непреклонный» звал людей: «Взорвите все, что чтили и чтут. И она, обетованная, окажется под боком — вот тут!».

Но короткая, в две странички, призывная «нагорная проповедь» превращалась благодаря исполнению Маяковского в центральную, едва ли не самую значительную сцену спектакля. «Там, где автор сам произносил свои стихи, — свидетельствовал критик, — фактура их оказывалась внушительнее, ритм покорял слух. Каждая короткая тяжкая строка будила длительный резонанс, словно пуля, ударившаяся в стену. И пока звучал мелодический и мощный голос, акустическое очарование не расточалось»[[112]](#footnote-113).

{91} Личность Маяковского, его поэтический гений творили из «самого обыкновенного человека» человека великого. Он возвышался над массой, становился ее вождем. Участие поэта в спектакле (где он играл сразу несколько ролей и был сорежиссером Мейерхольда) придавало зрелищу особое звучание. Посреди взорванного, раскиданного на куски мира, посреди бушующей безликой и безымянной толпы «шел по морю, как по суху», громадный и громогласный Человек, в глазах которого светилась вера. Он выглядел — в прямом и многозначном смысле слова — Человеком будущего (недаром во второй редакции Маяковский так и назовет его). Поднятый над своим временем, Поэт цельностью и величием своей личности перекидывал мост из прошлого в будущее.

Вот почему, помимо всего прочего, «Мистерия-буфф» была для своего времени произведением уникальным. Ее открытия Мейерхольд позже развил в постановке «Зорь» Э. Верхарна и во второй редакции «Мистерии-буфф», но что-то при этом и потерял. Еще более последовательно выстраивая площадной «спектакль-митинг», в «Зорях» он смело оголил сцену до кирпичной стены, отменил рампу, соединил сцену со зрительным залом. На фоне серебристо-серых кубов и цилиндров актеры в таких же серебристо-серых костюмах сурово декламировали прямо в зал стихи Верхарна, приспособленные к революционному моменту.

Суровый аскетизм, торжественный пафос и маршеобразные мизансцены «Зорь» были проникнуты скорее военным ритмом, чем праздничной раскованностью революционной стихни. Дерзкий и веселый демократизм «Мистерии-буфф» сменился монументальной пластикой бойцов, готовых к бою. Если в «Мистерии» стальной тон декораций контрастировал с пестротой костюмов, то здесь все сливалось в общей строгой гамме. Законы пространства подчиняли себе людей. Военизированная среда была заполнена безмолвно марширующими массами, которых вели за собой призывно и хрипло кричащие ораторы.

В этом плане «Зори» по-своему отражали лики времени. Но был уже 1920 год, гражданская война шла к концу, и форма спектакля-митинга, повсеместно распространенная, стала «выдыхаться» и надоедать. Чувствуя это, Маяковский вводил во вторую редакцию «Мистерии-буфф» {92} новые, более актуальные мотивы, эпизоды и фигуры. Приемы «циркизации» и балагана в постановке 1921 г. были доведены Мейерхольдом до виртуозности, в стане «чистых» выдвинулись яркие буффонные персонажи. Каждый из них получал свою броскую окраску и непременные атрибуты, и все вместе они подчинялись единому карикатурно-шарообразному рисунку, заданному шаловливыми эскизами самого Маяковского.

Общему рисунку подчинялись и «нечистые»: автор рисовал их в плакатной манере окон РОСТА — из острых углов, каждого с рабочим инструментом в руках. Мейерхольд пошел дальше: он одел всю массу в униформу — в синие блузы. «Нечистые» двигались как один человек, сливаясь в многоголовый плакатный образ победившего класса. Принцип человека-массы, утвержденный в «Зорях», продолжал жить на сцене Театра РСФСР 1‑го как характерный знак своего времени. Синеблузная унификация приводила к монолитности, но и к монотонному однообразию «нечистых».

Однако главной потерей второй постановки «Мистерии-буфф» было отсутствие в ней личности актера Маяковского. В роли Человека будущего он был теперь заменен усердно, с нажимом декламировавшим средним актером. Потеря изменила соотношение сил в спектакле: среда заполнилась прыгающими, качающимися на трапециях, кувыркающимися «чистыми» и чертями. Скучные «нечистые» оказались потесненными. И весь спектакль из сложного, многопланового зрелища, где мистерия противостояла буффонаде, а поэзия спорила с сатирой и ее одолевала, превратился в веселое и злое балаганное представление.

Вторая редакция «Мистерии-буфф» благодаря блестящей режиссерской фантазии и единству победного, праздничного звучания завоевала огромный успех у зрителей. Но мистерия здесь оказалась потесненной «буффом».

## 2

Потеря романтического героя была по тому времени явлением симптоматичным и в какой-то мере неизбежным (быть может, и дальнейший ход драматургии Маяковского к сатире тоже был продиктован этими неслучайными {93} обстоятельствами). Театр вырабатывал новые соотношения искусства и действительности, подчинялся «молоту социальных множеств», под которым дробилась личность, индивидуальность, выковывалась цепь бойцов, сильных только своим единством. Отталкиваясь от романтического героя-идеала, героя-мифа, театр возвращался на землю. В реальности человек определялся не столько своей исключительностью, сколько своей причастностью коллективу. Личное безоговорочно подчинялось общественному.

Возникновение театра «социальной маски» не было ни случайностью, ни выдумкой Мейерхольда. Эту форму продиктовала режиссеру сама жизнь, атмосфера революции и гражданской войны, властно потребовавшая от человека на какое-то время позабыть о себе, подчинить свое «я» общему делу. «Социальная маска» очищала образ от всего индивидуального, характерного, неповторимого. Она допускала лишь признак социальной принадлежности. Человек действовал от имени и по поручению класса. В «социальной маске» личность стиралась, но обретала смысл и мощь, одному человеку недоступную.

Более того, человек терял не только свою личную психологию, но даже свое имя. Оставался лишь признак класса, профессии, должности. Наиболее точно, почти документально это отразила пьеса «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, впервые поставленная в театре им. МГСПС в 1925 г.: здесь герои просто не нуждались в фамилиях, достаточно того, что один из них был Предукома, другой — Братишка. Иными они и не хотели быть: свою самоотверженность и жертвенность эти люди несли тогда — если не с радостью, то с гордостью — как знамя.

В «Шторме» отчетливо прощупывались генетические связи с первой пьесой Маяковского, шла перекличка с ее резкими агитационными интонациями, с ее прямой публицистикой и откровенной плакатностью, делением на «своих» и «чужих». По вся атмосфера пьесы была уже совсем иной, принадлежала другому времени. Драма распростилась с приподнятой над землей романтической абстрактностью первых лет революции. К концу гражданской войны дух фантазии, вольного прожектерства, смелого, панибратского обращения с глобальными, космическими образами заметно повыветрился. На смену лозунгам {94} «мировой революции», от которых захватывало дух и кружилась голова, приходили лозунги борьбы с тифом, от которых тянуло запахом барачной хлорки. Весь земной шар и — вошь! Вот парабола, по которой драма летела от поэзии к прозе.

Соответственно этому менялся и облик человека, и облик окружающего его пространства. Приближаясь к прозе жизни, театр становился документально точным и скупым. Революционным «штормом» разметан на куски быт — и драма рассыпалась на мелкие эпизоды, короткие сцены, мало между собой связанные. Сюжет, фабула, интрига, любовные перипетии, семейные коллизии — все было выметено из пьесы. Билль-Белоцерковский писал прямо с натуры, словно зачерпывая лопатой грубую, шершавую, взлохмаченную хронику каждодневной борьбы с голодом, эпидемиями и разрухой. Обстановка праздника сменялась обстановкой суровых буден.

На сцене театра им. МГСПС поставили под углом фанерные щиты, чугунную «буржуйку» с черной трубой, грубые скамейки, стол, покрытый кумачом, развесили плакаты («Вся власть Советам!»). И прямо так, в обстановке, как бы совсем не тронутой рукой художника, сыграли спектакль. Образ среды выглядел намеренно некрасивым, даже антиэстетическим. В годы, когда красота почиталась буржуазным пережитком, такая установка была принципиальной. Разрушение старого эстетического канона проводилось режиссером Е. Любимовым-Ланским с жесткой последовательностью. Элементарно простая конструкция из деревянных рам, по мысли художника Б. Волкова, как бы кадрировала действие, дробила его на ряд быстро сменяющихся кадров. И эта дробность точно отвечала «эпизодичности» пьесы.

Человек был под стать своей среде: потертые кожанки, шинели, бушлаты, рваные тельняшки и бескозырки, выношенные папахи и платки, стоптанные сапоги, подшитые валенки, выцветшие обмотки — все было заведомо антитеатральным, будто взятым напрокат прямо из зрительного зала, где сидела, гомонила, задорно перекликалась бедно одетая толпа. Этим людям не нужна была добротная, красивая, даже попросту чистая одежда — она тут же вызывала подозрение: «не наш»! Равно как бедность сразу рождала доверие — «наш»!

{95} Люди не замечали убожества своей одежды: бедностью, недостачей даже козыряли, словно пропуском в будущее. Распахнутые полушубки, лихо сдвинутые на затылок фуражки, потные лбы, давно небритые подбородки, обвисшие усы, воспаленные глаза, осипшие, сорванные голоса — все это было привычной нормой времени. И театр, послушный жизни, допускал на сцену только такую, ничем не обработанную, натуральную «моду» гражданской войны.

Человек равен каждому, не выделен в толпе себе подобных солдат революции. Равенство важнее индивидуальности. Суть важнее внешнего вида. Пусть человек неказист, неуклюж, угловат, пусть грубо кричит, стучит кулаком по столу, бранится — лишь бы дело делал. Потому что дел действительно невпроворот. «Борьба с тифом. Борьба с бандитизмом. Борьба с саботажем. Неделя по топливу. Неделя по транспорту. Отчет упродкома. О церковном браке. Текущие дела» — вот повестка одного только заседания у Предукома. Тут о себе забудешь, забудешь, как зовут твою жену, твоего ребенка, не только в чем одет и успел ли за день проглотить хоть кусок хлеба.

Суровый аскетизм «Мистерии-буфф» и «Зорь» рядом с такой неприкрытой, вызывающей правдой казался театрально-принаряженным. В «Шторме» невозможен был бы праздничный балаган: он выглядел бы оскорбительно неуместным, даже кощунственным. Никакой «циркизации», никаких акробатических трюков! У Предукома тяжелый взгляд, грузные, усталые жесты, железная воля — иначе не выдюжишь. Даже самый подвижный из них — Братишка и тот как нарочно хромает. Но его скованная, «диспластичная пластика» выглядела самой что ни на есть законной и прекрасной в атмосфере «Шторма».

Среда рождала своего героя. Рядом с Председателем укома (Н. Андреевым), в котором концентрировались суровость, аскетизм, железная воля революции, жил другой герой — такой же, как все прочие, но чуточку иной. Им становился матрос Братишка в исполнении В. Ванина. Он как бы конденсировал в себе радостное предощущение победы. Весь как заведенный мотор, он находился в постоянном движении. Словно революция, освободившая его, сообщила ему динамику вечного двигателя. Братишка {96} сновал, ковылял, носился на своей деревянной ноге по сцене, всюду был нужен, во все совался. Не потому, что суета одолевала, а потому, что впервые ощущал себя хозяином жизни, и это чувство рождало в его душе бешеный энтузиазм.

Братишка Ванина был первым энтузиастом новостройки, это от него пошли потом энтузиасты пятилеток, герои Афиногенова и Погодина. Тяжелый будничный труд был ему в радость: весело было разгребать обломки разбитого прошлого, расчищать строительную площадку будущего и верить, что это будущее наступит не далее как завтра. Хлеб, дрова, тиф, спекулянтка, пойманная с поличным, — на каждую такую задачу Братишка кидался приступом, не дожидаясь повторного приказа. Просто потому, что стихия революции бродила в его крови, выплескивалась задорными шутками-прибаутками. Правда, стихия уже входила в берега железной дисциплины, фанатизм направлялся в русло революционного порядка. Даже обычные реплики Братишка чеканил, как слова рапорта. А хмурое лицо его скупо освещалось на миг сверкнувшей доброй улыбкой.

Примечательно, что подобное «раздвоение» героя совершалось и в «Любови Яровой» К. Тренева, где рядом с Кошкиным (П. Садовским) и Яровой (В. Пашенной), вобравшими в себя всю героическую напряженность времени, оказывался матрос Швандя — Степан Кузнецов. Неунывающая веселость, находчивость и стихийная жизнерадостность Шванди словно подхватывали и несли в будущее праздничное ощущение революции.

В спектакле «Любовь Яровая», поставленном на сцене Малого театра И. Платоном и Л. Прозоровским в 1926 г., образ среды, окружавшей героев, пестрил характерностью, жанровыми зарисовками эпохи гражданской войны. В бурлении, кипучей энергии массовых сцен была наглядно и зримо выражена тема стремительно нарастающей воли к освобождению. Вчера еще темный народ осознавал собственную силу и цель.

Та же в принципе система взаимоотношений героев со средой, которая была для них и родной, «своей» и близкой, обозначилась в спектакле А. Д. Попова «Виринея» по повести Л. Сейфуллиной (Третья студия МХАТ, 1925 г.). В Павле Суслове, каким играл его Б. Щукин, и в {97} Виринее Е. Алексеевой крестьянская масса осознавала самое себя: свой интерес, свое будущее.

И там и тут герой по противостоял своей среде. Более того, он являлся как бы сгустком ее волн, вынесенным на поверхность коллективным напором, массовым движением. Впервые в истории русского театра на сцену взошел герой, который (в отличие от Чацкого) не обличал свою среду, а вел ее за собой, находил в ней не врагов, а друзей.

Казалось бы, драматизм ситуации был ослаблен, тем более что фигуры врагов выступали в локальном, однозначном освещении. Внутренняя психологическая драма не разрабатывалась подробно: герой был лишен глубоких душевных мук, противоречий. Для него проблема выбора не вставала, выбор был сделан до поднятия занавеса. Даже Любовь Яровая — фигура в этом смысле наиболее драматичная — жертвовала своей любовью ради революции почти без колебаний.

Драматизм нового времени, первооткрытый такими спектаклями, как «Виринея», состоял в ином. Это был конфликт «между своими»: разветвленный, дробный, «повествовательный» конфликт между героем, идущим впереди, и дружественной ему массой, за ним не поспевающей. В этом смысле народная сцена, поставленная А. Д. Поповым в спектакле «Виринея», с ее красочной многофигурной композицией выглядела особенно выразительной.

«Шторм» и «Виринея» были спектаклями, наиболее точно, почти зеркально отражавшими перемены, происходившие в стране, и в этом смысле становились историческими памятниками эпохи. Но рядом с ними, в другом театре рождался совсем иной спектакль, который в рамки своего времени явно не укладывался, почему и вызывал вокруг себя бурную полемику. Это были «Дни Турбиных» М. А. Булгакова, поставленные в Художественном театре в том же, 1926 г.

## 3

Здесь время представало не только в своей исторической локальности, но и в своей исторической протяженности. Агитационная ясность уступала место психологической {98} сложности, казалось бы такой несозвучной времени недавних классовых боев. Булгаков первый дал возможность театру показать революцию не через толпы людей, шагающих по сцене с красными знаменами, а «через душу человека», как того и хотелось К. С. Станиславскому. Представлялось невероятным, что всего пять-шесть лет спустя после окончания гражданской войны можно заглянуть в душу «честного белогвардейца», чтобы познать его трагедию. Но театр сделал это.

И тогда время плаката кончилось. Не потому, что плакатные пьесы перестали играть; они продолжали идти еще долго, не уступая места психологической сложности, диалектическим противоречиям жизни, предпочитая сложности ясность: красное — это красное, а белое — это белое, и точка. А потому, что «Дни Турбиных» наводили мосты из прошлого в будущее, восстанавливали прерванную традицию, намекали на то, что жизнь продолжается, что за временем кровопролитий придут другие, мирные времена, когда смолкнут шестидюймовки и счет пойдет уже не на массы, а на единицы.

Рядом шли спектакли, в которых принцип героя-массы сохранялся почти нерушимо. Даже когда драматург брал семейный конфликт, разрывавший связь мужа и жены, отца и детей, то и тут (как это было в «Любови Яровой», «Виринее» или «Разломе») театры выдвигали вперед массу, творящую революцию, как главного героя спектакля.

Характерно, что именно в этих спектаклях сформировался новый тип героя, какого прежде не знала русская драма. Это был революционер, большевик, человек действия и долга прежде всего. Новый герой как бы возник на «почве» массы, из нее выделился, ею командовал. Но поставленный над массой, командир или комиссар должен был о себе забыть. Это потом появятся всякие «утепляющие» личные мотивы. Теперь такие люди, как Предукома, Павел Суслов, Кошкин или Годун, были людьми без противоречий, цельнокроенными, железной воли и непреклонности.

Актеры, получавшие такую роль (Б. Щукин. П. Садовский, В. Куза, который играл Годуна в «Разломе» Б. Лавренева), всячески пытались своего героя «в кожанке» очеловечить; иногда им это удавалось. Но здесь они шли против течения — твердая форма «железобетонного» героя {99} была запрограммирована временем: героические усилия разрушения старого мира, классового подавления и насилия как метода вооруженной расправы с врагом требовали на время забыть о жалости к человеку. Хочется жалеть людей, говорил в эту пору В. И. Ленин, слушая «Аппассионату», «хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей… а сегодня гладить по головке никого нельзя — руку откусят, и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми»[[113]](#footnote-114).

Художественный театр, всегда любивший расширять «народные сцены», делал это и в «Пугачевщине», и в «Блокаде», чуть позже в «Бронепоезде», но толпу не сливал в безликую массу, различал каждого человека отдельно. Теперь, в пьесе Булгакова, ему захотелось вспомнить о человеке, посмотреть пристально каждому в лицо.

Мысль о ценности человеческой личности, внимание к человеку, его душе, к естественным чувствам, внезапно пересеченным войной, формировали совсем иное соотношение героя и среды. Художественный театр восстанавливал в правах все то, что с такой отвагой было разрушено: обжитой домашний интерьер с его кремовыми шторами, уютным теплом камина, мягкими кушетками, крахмальными скатертями и елкой, наряженной к рождеству. Снова тихо раздвигался традиционный занавес с чайкой, между сценой и зрительным залом возникала невидимая четвертая стена, и люди, пришедшие в театр, погружались в привычную «чеховскую» атмосферу.

Только традиционность эта была мнимая. Всякий, кто приходил в дом Турбиных, тянул за собой длинный, беспокойный шлейф тех событий, что бурлили за стенами дома, на студеных киевских улицах 1918 г., в замороженных окопах на подступах к городу. Вместе с людьми сюда словно проникали с улицы тревожные темные тени. И художник Н. Ульянов позаботился о том, чтобы в квартире Турбиных шла тревожная игра теней, которые метались по стенам. Уют казался сомнительным, если не тщетным.

Те же тени овладевали сценой в гимназии, где они {100} шарахались по лестницам вслед за бегущими юнкерами и падали вместе с последним выстрелом Алексея Турбина. Тревожный свет проникал с улицы в дом. Атмосфера экстерьера вклинивалась в традиционный интерьер, обнажая противоречие между человеком и окружающим его пространством, временем, миром.

В финале, когда задергивались шторы и зажигались на елках свечи, когда за столом звенели бокалы и кто-то снова запевал шутливую песенку «Как ныне сбирается вещий Олег…», тени наконец утихомиривались. И хотя чеховская фраза Лариосика — «Мы отдохнем!» — высмеивалась буханьем снарядов («Отдохнули!»), все-таки в дом входило ощущение какого-то еще неясного покоя и пока непонятного, пугающего нового мира.

Героем мхатовского спектакля становился Алексей Турбин — Н. Хмелев, и это тоже казалось тогда, в 1926 г., вызовом всем установленным сценическим представлениям. До сих пор белый офицер мог выйти на сцену лишь как враг и предатель, с ним, как с Михаилом Яровым, можно было разговаривать только голосом оружия. Впервые сила революции доказывалась «от противного» — через бессилие «белой идеи». И доказывалась не с помощью плаката, а через тонкий психологический анализ «жизни человеческого духа».

Драматург и театр осложняли свою задачу еще и тем, что полковник Турбин был не только человеком военным, но и человеком интеллигентным. Судьбу человека, осознающего крушение контрреволюционной идеи «защиты отечества», «спасения России», они связывали с судьбой русской интеллигенции, застигнутой революцией. И если в первом случае решение могло быть безоговорочным, то во втором открывалось поле для сложных, противоречивых раздумий. Автобиографичность пьесы Булгакова для самих художественников вносила в тему спектакля тревожный личный мотив. Поэтому пьеса о конце белого движения превращалась на сцене Художественного театра в спектакль о русских интеллигентах, стоящих перед выбором.

То, что выбор был сделан, театр доказывал и другим своим спектаклем, вскоре последовавшим за «Днями Турбиных». Это был «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, поставленный год спустя, к десятилетию Октябрьской революции. {101} Внешне новый спектакль — по всем своим параметрам — булгаковскому противостоял.

Резко раздвигались сценические рамки, вмещая в себя огромный поток жизни. На сцену вливалась многоликая, пестрая и шумная толпа сибирских крестьян-чалдонов, таежных охотников, рыбаков, солдат и матросов. Народ, стронувшийся с насиженных мест, галдящий, поющий и хохочущий. Народ, поднявшийся на защиту своей, новой, еще невиданной советской власти. Эта веселая революционная стихия, ворвавшаяся на сцену МХАТ, словно бы спорила с чеховским уютом турбинской гостиной. Казалось, что снова счет пойдет на миллионы и о каждом отдельном человеке будет забыто.

Но это только казалось. Глубинный смысл спектакля в том и состоял, что в массе театр различал каждого. И не только видел, но пристально рассматривал, вглядывался в любого человека — почти совсем так, как делал это когда-то в «Царе Федоре» или «Смерти Грозного». Только теперь привычная эпическая манера режиссуры Станиславского накладывалась на новые взрывчатые времена. И пересечение эпоса с драматизмом революционного момента неожиданно высекало искры нового, мощного накала.

«Бронепоезд» МХАТ был спектаклем, открывавшим гуманистическое содержание революции. Спектакли первого десятилетия говорили по преимуществу о конфликтах антагонистических, о непримиримой вражде между людьми. Теперь, десять лет спустя, Художественный театр заговорил о революционной идее как силе, способной не только разъединять, но и объединять людей.

Не случайно спектакль вырос из эпизода «упропагандирования» американского солдата, прочитанного Вс. Ивановым художественникам летом 1927 г. Станиславский почувствовал в этом комедийном эпизоде ключевое зерно будущего спектакля. Позже пьеса разветвлялась, в ней выдвигались вперед крупные фигуры Никиты Вершинина, Пеклеванова, Васьки Окорока, китайца Син Бин‑у. Возникали новые мотивы и эпизоды, развивавшие сюжет, толкавшие движение партизанского отряда из тайги в город, от стихийного бунта к сознательному революционному действию.

{102} Режиссер И. Судаков вместе с художником В. Симовым задумывали соответствующий образ среды: чтобы чувствовалась таежная Сибирь, сверкал далекий океан, виднелись сопки, поросшие низкорослыми кривыми соснами. Они хотели, чтобы бивуачный, сдвинутый быт ощущался в оранжерее, где приткнулись беженцы. Чтобы партизаны тяжело ползли, цепляясь за дерн, по крутой насыпи вверх, к огням надвигающегося бронепоезда. Чтобы в тесной, заброшенной фанзе одиноко маячила фигура не «железобетонного» героя, а скромного интеллигента, большевика Пеклеванова, которого потом подымут на руки и понесут в последний путь под высокими сводами депо.

Словом, на сцене постепенно оживал мир достоверный, точный в каждой своей детали, но теперь более лаконичный и сдержанный — почти до сухости. Прежняя лирическая манера Симова здесь заметно трансформировалась: человек уже не был прочно укоренен в привычной среде. Мир, стронутый со своих колков, когда надо суровый и жестокий, был вынут из насиженного тепла домашнего очага. Сумрачная, почти монохромная серо-коричневая гамма покрывала все.

И только одна сцена — тот самый ключевой эпизод с пленным американцем — вырывалась из общей гаммы своей полыхающей яркостью. Симову пришла счастливая мысль — поднять народ на крышу полуразвалившейся деревенской колокольни. Этот образ стал безусловной сценической метафорой. Распахнулась небесная синь, загорланила пестрая, рваная, злая толпа, взбираясь на крышу с покосившейся луковкой, замелькала, как знамя, красная рубаха Васьки Окорока рядом с испуганно жмущимся чужеземным солдатом в очках, в обмотках на тонких ногах.

Готовился самосуд над интервентом. Но достаточно было прозвучать одному только слову — «Ле‑нин!», и расправа оборачивалась братанием. И те самые заросшие дикой щетиной мужики, те остервенелые бабы, которые только что тянулись руками, чтобы вцепиться в глотку «мериканцу», вдруг расплывались в широкой доброй ухмылке, раскатывались в ликующем гомоне — «Понимает!».

Героем этой сцены — кульминационной в спектакле — становился Васька Окорок, которого играл Н. Баталов. Конечно, в других сценах идейно и сюжетно главенствовали фигуры Вершинина и Пеклеванова, в которых В. Качалов {103} и Н. Хмелев находили искомую гармонию личного и общего. Но эмоциональным центром, художественным символом этого спектакля делался именно этот смуглый курчавый парень с белозубой улыбкой. Душа толпы, заводила и запевала, он мог лихо спеть озорную частушку на мотив «шарабанчика» и сплясать под гармонь. К нему тянулись люди, он всех цементировал, вел за собой. В его веселой находчивости — как в Братишке и Шванде — тоже сказывалась праздничная стихия народной революции.

Имя Ленина объединяло всех. И враг, чужой человек, пробравшийся на нашу землю, неожиданно для всех выходил своим парнем, таким же, как и все, рабочим человеком. Интернациональное, общечеловеческое начало революции здесь справляло свою победу.

Вот почему мхатовский спектакль и был поистине переломным, этапным: он доказывал живую силу старых гуманистических позиций театра, обновленных свежим ветром истории. Исследование «судьбы человеческой, судьбы народной», предпринятое в пьесе Вс. Иванова, привело театр к иному соотношению героя с окружающей его средой. Если в «Днях Турбиных» герой чувствовал себя словно в осажденной крепости и находил из нее лишь трагический выход, то теперь герой смело поднимался на крышу колокольни, чтобы сплясать там, под открытым небом, свой победный танец — танец освобожденной человеческой души.

Возвращение к человеку и человечности, предпринятое Художественным театром, несло с собой идею свободы личной воли. В первые послереволюционные годы театр устанавливал для себя свободу в соподчинении всех общей идее, теперь отмечал и ценил усилия личности. Эта тенденция, проступившая в творчестве МХАТ, указала перспективу нового сценического исследования современности. Вскоре она будет подхвачена афиногеновским «Чудаком», а от него протянется к первым пьесам Погодина. Но вырастет «Чудак» на почве совсем иной.

## 4

Теперь, когда революционный «шторм» постепенно сменялся «штилем», художники должны были обратиться к новым конфликтам, которые выдвигала перед ними мирная {104} жизнь. И неожиданно вторая половина 20‑х годов дала настоящий «взрыв» сатирических спектаклей: «Мандат», «Воздушный пирог», «Конец Криворыльска», «Человек с портфелем», «Унтиловск», «Растратчики», «Клоп», «Баня», «Заговор чувств», «Зойкина квартира» — вот наиболее яркие из них, не считая других, помельче, не считая многих сатирических постановок классики.

Чем же можно объяснить такой широкий разворот сатирической темы именно в это время? Очевидно, прежде всего тем, что годы нэпа обнажили опасность мещанского перерождения, развития собственнических инстинктов, распространения философии «внутренней эмиграции», приспособленчества и бюрократизма. Человек, формально «принявший» Советскую власть, теперь пробовал с ней ужиться, к ней приспособиться, обойти ее сторонкой, извлечь для себя выгоду.

Буржуазная идеология, с которой было покончено в 1917 г., обнаруживала удивительную способность к регенерации — в иных, разумеется, формах. Понятия «нэпман», «совбур» скоро вошли в обиход. Оказалось, что психология куда труднее и медленнее поддается преобразованию, нежели социология. Можно было уничтожить декретом, экспроприировать класс фабрикантов, купцов, торгашей, но нельзя было сразу уничтожить торгашескую психологию. Частная инициатива, подавленная в одном месте, неожиданно давала кривые ростки вбок, раздувалась, как флюс, с другой, теневой стороны. Вот почему выход на сцену сатирического антигероя был по тому времени явлением симптоматичным.

Недаром в сатирических пьесах этих лет выдвигаются вперед мотивы личной карьеры, авантюры, преуспевания и обогащения — любой ценой, средствами незаконными, обманными. Пытаются сделать карьеру, обогатиться, урвать себе место под солнцем и герой «Мандата» Н. Эрдмана — Гулячкин, и герой «Воздушного пирога» Б. Ромашова — Семен Рак, и Антон Прим из «Озера Люль» А. Файко, и «человек с портфелем» того же Файко, и Черваков Л. Леонова, и «случайные растратчики» В. Катаева, и Присыпкин с Победоносиковым Маяковского. А за ними уже поспешал предприимчивый герой Ильфа и Петрова — Остап Бендер, как бы подхватывавший их инициативу, доводивший ее до «классических» кондиций. Разумеется, {105} карьеры этих антигероев лопались как мыльные пузыри, завершались посрамлением и разоблачением «предприимчивых» людей. Но вот что примечательно: питательную среду все эти «воздушные пироги» получали.

В связи с этим менялся образ сценической среды. Прежде патетическая, митинговая, героическая, она набирала краски густосатирические, буффонные, гротесковые, даже фантасмагорические. Мещанский быт, жадно рвущийся к наживе, представал в ритмах взвинченных и лихорадочных. Ставя «Мандат», Мейерхольд вместе с художником И. Шлепяновым строил суетливо скачущее действие на вертящемся кругу. Динамика движущихся «тротуаров» и стен подчеркивала статику людей и вещей. Люди, «прикрепленные» к своему «добру», «выезжали на сцену, увлекаемые движением концентрических кругов, держась за свои сундуки, хватаясь за свои стулья, обнимая свои граммофоны»[[114]](#footnote-115).

Среда прямо соответствовала герою. Движение по замкнутому кругу обнаруживало бесперспективность затеянной аферы — выгодной женитьбы с магической помощью подложного партийного «мандата». На всем ходу движение вдруг замирало, герои застывали словно в стоп-кадре, как бы наткнувшись на стену, но в следующее мгновение бег возобновлялся — опять на холостом ходу. Так пластически обнажалось противоречие между внешней динамикой и внутренней статикой героев.

Гулячкина в «Мандате» играл Э. Гарин. Это был один из первых выходов мейерхольдовского актера за границы «социальной маски»: сквозь эксцентрическую форму просвечивала психология образа. Можно сказать, что в этой убийственной сатире Гулячкин был в своем роде лирическим героем. Драма этого обывателя с московских улиц заключалась в том, что, искренне, самозабвенно уверовав в магию «мандата», покорно приняв условия игры нового времени, он мучительно не мог понять, почему же эта магия «не срабатывает».

«Я человек партийный!» — кричал Гулячкин — Гарин высоким срывающимся голосом в ужасе от собственного геройства. Его растерянный мутный взгляд искал сочувствия в зрительном зале — и не находил его. В такие моменты {106} сатирический персонаж становился персонажем трагикомическим. Алогизм обычного, вывернутая наизнанку бытовая ситуация приоткрывали душевные муки эксцентрического героя. Смех «работал» на психологию.

Неожиданный психологизм такого яркого сатирического спектакля, как «Мандат», по-своему свидетельствовал о том, что время агитки и плаката кончилось. Серьезный смысл шутейных событий, в сущности, обнаруживал кризис ущемленного индивидуалистического сознания, желающего по видимости принять «условия игры» коллективистского общества.

Тема эта по-разному варьировалась в ту пору почти всеми авторами сатирических произведений. Некоторые из них, как Б. Ромашов в «Воздушном пироге», стремились ее локализовать, обозначить точную дату — весна 1922 г., начало нэпа, прикрепить к конкретному происшествию, связать с недавно нашумевшим хозяйственным процессом над крупными спекулянтами.

«Воздушный пирог» в постановке режиссера А. Грипича в театре Революции (1925 г.) обозначил общий поворот к «созданию современного бытового спектакля». Документальная, фактическая, «протокольная» основа пьесы заставила искать новые бытовые формы, молодому театру еще не привычные. Художник В. Шестаков, не отказываясь от прежних конструктивных методов, пользовался ими здесь в ином плане: принципом фотомонтажа и комбинацией бытовых предметов он создавал яркую изобразительную характеристику окружающей среды. Но среда — условная и отчужденная — существовала отдельно от героя.

Центр тяжести был перенесен на актерскую игру. Интерес спектакля, его успех были связаны с блестящей игрой молодого актера Д. Орлова. Образ его героя — ловкого коммерсанта Семена Рака — сразу стал в ту пору нарицательным: на сцене появлялся словно сам бес наживы — хитрый, пронырливый, веселый и злой одновременно, с узкими щелочками глаз и простецкой усмешкой, скрывавшей нетерпение и азарт приобретателя. По силе сатирического обобщения этот образ выходил за рамки локального сюжета пьесы, соприкасаясь с сухово-кобылинскими персонажами, с тем образом Расплюева, который Д. Орлов создал в «Смерти Тарелкина» у Мейерхольда.

{107} Другие драматурги, как, например, А. Файко в «Человеке с портфелем», стремились, напротив, дать более широкий разворот теме краха индивидуалистического сознания в послереволюционную эпоху. Сначала Файко опробовал эту тему на «зарубежном» материале. Его первая пьеса «Озеро Люль», поставленная в театре Революции Мейерхольдом в 1923 г., тоже выводила на сцену своего предприимчивого героя — некоего Антона Прима. Анархист-революционер, прежде связанный с тайной революционной организацией под названием «Озеро Люль», изменял своему прошлому и делал блестящую карьеру в высшем обществе, попадай в американизированную урбанистическую атмосферу. Режиссер и художник В. Шестаков создавали ее при помощи лифтов, быстро снующих в четырехэтажной конструкции, броских реклам, мелькающих кинокадров, прожекторов, «роскошных» туалетов и модных фокстротов.

Разоблачения соблазнов «индивидуалистического пути» все-таки не получилось. Правда, Мейерхольд усилил в спектакле тревожный, броский, изломанный ритм, дающий ощущение близкой гибели, но эта тревога актерам не передавалась. Детективный мелодраматический сюжет превращал спектакль в эффектное, даже по-своему завлекательное зрелище.

Позже Файко вернулся к теме кризиса индивидуализма в пьесе «Человек с портфелем», поставленной в том же театре Революции в 1928 г. А. Диким. В образе профессора Гранатова затрагивалась проблема «интеллигенции и революции», тех интеллигентов, которые, внутренне не принимая революцию, формально к ней приспосабливались. Как некий «конкистадор современности», Гранатов «завоевывает для себя позиции, не останавливаясь ни перед какими мерами». В этом автор видел «драматическую вину» своего героя, «приводящую его к неизбежной гибели»[[115]](#footnote-116).

Режиссеру А. Дикому, незадолго до этого перешедшему в театр Революции из МХАТ Второго, близка была острая по тому времени проблема «формального» и «кровного» принятия революции русской интеллигенцией. Он полагал, {108} что «в фальшивом, эгоистическом служении обществу уже заложен трагический финал деятельности Гранатова», и намеревался поставить пьесу Файко как «психологическую драму, построенную на сложных и тонких психологических моментах»[[116]](#footnote-117).

Впрочем, психологическая драма оказалась потесненной мелодрамой. Раскрывая власть прошлого над человеком, обнаруживая, как прошлое «лезет из всех щелей», мешая Гранатову добиться своей цели, автор избрал детективный сюжет. Не останавливаясь ни перед чем, «человек с портфелем» убирает со своего пути всех «призраков прошлого»: сбрасывает с поезда под откос своего бывшего соучастника по обществу «Русь и воля», доводит до самоубийства жену, вернувшуюся с сыном из Парижа, а затем устраняет и единственного конкурента на искомую должность. Так, идя по цепи преступлений, Гранатов сам приходит в финале к самоубийству.

Режиссер попытался насытить детективный сюжет психологическими нюансами. Путь Гранатова был подробно проанализирован как путь тех, ныне «уцененных», героев Достоевского, которым «все позволено», которые способны «преступить». Ради этого пьеса была разбита на 33 эпизода, и каждый подавался крупным планом, чтобы можно было внимательно в него вглядеться.

Художник Н. Акимов, развивавший здесь свой принцип кинокадра, примененный в вахтанговском «Разломе», ввел новый прием укрупненных вещей-символов. Он надеялся, что этот «неодухотворенный инвентарь» рядом с актерами «оживет и заиграет»[[117]](#footnote-118). Так, в прихожей, где происходила встреча Гранатова со швейцаром Редуткиным, свидетелем его вагонного преступления, стояли калоши слоновьих размеров. Сын Гога в момент объяснения с отцом садился на край гигантского кресла. А на столе заседаний ученого совета, где Гранатов доводил до сердечного припадка своего учителя, профессора Андросова, возвышалась колоссальная пепельница. Крупная вещь, привлекавшая внимание зрителей, должна была, по мысли постановщика и художника, каждый раз акцентировать, укрупнять значение эпизода, фиксировать его ударную силу. (Правда, {109} на самом деле диковинные калоши не столько привлекали, сколько отвлекали на себя внимание зрителей, которые терялись в догадках, что сей ребус означает, но замысел был именно таков.)

В мрачной, угрожающей среде, как бы состоявшей из острых углов и скошенных линий, где людей на каждом шагу поджидал капкан, подвох, удар, проходил стремительно и твердо «человек с портфелем». Актер М. Лишин играл его несколько загадочным человеком с двойным дном. Нечуждый мрачного «отрицательного» обаяния, холеный солидный человек с профессорской бородкой и холодным пронзительным взглядом, скрытым за роговыми очками, он действительно воспринимался одним из тех буржуазных «спецов», которых вскоре назовут «вредителями».

Месяц спустя после премьеры «Человека с портфелем» состоялся шахтинский процесс. И пока критики спорили, нужна ли эта пьеса советскому зрителю, можно ли сочувствовать Гранатову, уголовный ли это тип или трагический герой, само время расставляло свои оценки. В обстановке нагнетавшейся подозрительности и недоверия к старым специалистам отношение к такому персонажу, как «человек с портфелем», скоро прояснилось. Как ни старался критик В. Блюм оправдать поступки Гранатова и уверить, что этот «трагический герой» «приковывает к себе внимание зрителя страданием»[[118]](#footnote-119), сочувствия такой человек вызвать уже не мог. Это загадочное «двойничество» в духе Достоевского теперь расшифровывалось просто и ясно как двурушничество чуждого элемента.

Любопытно, что спектакль, который шел на сцене театра Революции долго и с успехом, десять лет спустя был возобновлен. И тогда, в 1938 г., драматург довершил работу, как бы выполненную за него историей: переработав образ Гранатова, Файко «отчетливее обрисовал жестокого и злобного, ловко замаскированного врага»[[119]](#footnote-120). Роль была передана Г. Музалевскому, актеру более сухой, декламационной манеры. Но спектакль по-прежнему вызывал подлинное волнение в зрительном зале.

{110} С чем же был связан этот успех? Думается, что зрителей привлекал не только внешний, злободневный смысл этого спектакля, не только детективный мелодраматизм сюжета, в котором происходило четыре смерти, но одной на каждый акт. Глубокий художественный интерес этого спектакля был связан с образом сына Гранатова — Гоги, которого играла М. Бабанова. Вот кто, оттесняя отца на второй план, становился настоящим героем этого спектакля.

Зрителя мало волновало содержимое портфеля Гранатова. Ответ на вопрос: сможет ли он «наполнить свой старый портфель новым содержанием»?[[120]](#footnote-121) — мог быть только отрицательным. И потому, когда в финале М. Лишин, глядя прямо в глаза зрителям, четко произносил свое покаяние-обличение как предостережение всем сидящим в зале — бойтесь, повсюду нас, таких, как я, великое множество, повсюду есть свой человек с портфелем, в роговых очках и с вечным пером, зал слушал его холодно и отчужденно.

Но когда на сцене появлялась тонкая фигурка мальчика со стеком в руке, в безупречно сшитом клетчатом костюме, зрительный зал ловил каждое его слово. Звонкий, ломающийся голос, светлые волосы, гладко причесанные на пробор, но падающие на лоб детской челкой, большие встревоженные глаза и гордое, неприступное чувство достоинства — таким был этот маленький человек, попавший под колесо истории. Вот где скрывалась настоящая драма. Зачем нужно было возвращаться из Парижа в Москву? Почему мать унижается перед отцом, который явно не хочет их знать? Как защитить, спасти мать? Есть ли тут, в незнакомой России, хоть один человек, которому можно довериться? На все эти вопросы мальчик получает горькие ответы. Он скоро разгадывает ситуацию и смотрит на окружающих зло и высокомерно. Это его защитная реакция. Но сколько в ней скрытого ужаса перед жизнью, боязни унижения и недетского мужества!

Бабанова играла своего героя без сентимента, без жалости. Ее голос дрожал от гнева, а рука поднимала стек. {111} Речь Гоги звучала как перевод с французского, он вставлял в нее «взрослые» обороты — «знаете», «понимаете» — и в сражение с отцом вступал без всякого страха. «Ты трусишь?» — злобно спрашивал Гранатов. «Я-то? Ну, знаете, это, право, смешно» — это говорилось презрительно и неприступно. Отец ничем не мог сломить сына. Но, когда под конец объявлял, что мать его умерла, Гога кидался на отца в бессильной ярости, колотил его в грудь маленькими кулаками: «Ты лжешь, tu ments, о, ты лжешь!» — и падал навзничь без чувств.

Образ, рожденный Бабановой в пьесе Файко, давно вошел в историю театра как бесспорная победа молодой актрисы. Но, думается, что этот мальчик по праву должен быть поставлен и в ряд героев своего времени, сумевших пойти наперекор судьбе в обстоятельствах для него самого невыносимых. Драматургия тех лет знает не много примеров подобного мужества, особенно в пьесах сатирического плана.

## 5

Большинство пьес такого свойства либо обходилось вообще без героических фигур, либо выводило функциональных персонажей — безликих председателей месткома или секретарей парткома, произносивших — в нужном для автора месте — разоблачительные слова (как это происходило в «Воздушном пироге» или в том же «Человеке с портфелем»). Еще чаще драматург брал тему конца старого мира, обращая сатирическое острие пьесы в прошлое. «Конец Криворыльска» Б. Ромашова, «Унтиловск» Л. Леонова, «Растратчики» В. Катаева, наследуя щедринскую, гоголевскую или горьковскую традицию в русской литературе, как раз и вели речь о конце провинциальной российской глуши.

Конечно, Б. Ромашов и выводил в своей пьесе людей, старому быту противостоящих, и переименовывал в финале Криворыльск в Ленинск, однако эти усилия мало что меняли в художественном смысле произведения. «Конец Криворыльска», как и «Воздушный пирог», тоже прежде всего обнажал «мурло мещанина», накипь нэпа, всплывшую на поверхность в глухом провинциальном городке. Галерея ярких криворыльских «бывших» персонажей всех {112} сортов оттесняла на второй план мелодраматическую судьбу героини пьесы Натальи Муглановой — молодой комсомолки, рвущейся из глуши в «далекую Москву» на рабфак.

На сцене театра Революции в постановке А. Грипича (1926) «Конец Криворыльска» превратился в откровенный сатирический гротеск, разоблачающий своеобразную «патетику» уходящей жизни. Художник В. Шестаков приемом «мультипликации», механически выдвигал на сцену и задвигал обратно необходимые станки и предметы. Вместе с ними выезжали на обозрение зрителей все эти «лишние люди» — бухгалтер из коммунхоза Отченаш (Д. Орлов), фининспектор Корзинкин (К. Зубов), «местный Капабланка» Лодыжкин (М. Астангов), бывший белогвардеец Севостьянов (М. Терешкович), бывший жандарм Ярыгин (М. Штраух). Сыгранные великолепными актерами в смелой, сгущенной манере, тяготеющей к образам Достоевского, эти персонажи доводили сатирическую силу пьесы до размеров почти угрожающих.

Перенесение места действия в провинцию, в глушь, в маленькие, забытые богом городишки формировало особую сценическую среду, окружавшую героев. Сама собой напрашивалась мысль о том, что образ мышления, линия поведения, психология героя связаны лишь с уходящим прошлым, с его «пережитками», и только с ними. «Москва» была далеко, перемены, происходившие в центре, сюда, до окраины, как будто еще не докатывались. Естественно, что именно в провинциальной глуши оставалось более вольготное поле деятельности для антигероев.

Правда, режиссеры и художники стремились вывести действие пьесы за провинциальные рамки. Они чаще всего строили сценическую модель условную, не прикрепленную к точным приметам быта. Приемы «кинокадров», «мультипликаций», движущихся станков и лифтов на нейтральном, безвоздушном фоне создавали атмосферу скорее современную, урбанистическую, нежели среду глухомани. Тем самым герой получал внебытовой сценический контекст, и образ его приобретал не столько локальный, сколько обобщенный смысл, на который драматург, возможно, и не рассчитывал.

Даже тогда, когда театр предпочитал привычную для себя бытовую модель, она исподволь наполнялась более {113} широким символическим смыслом. Так происходило в постановке «Унтиловск» на сцене Художественного театра.

Л. Леонов написал свою пьесу тоже о провинциальной глуши, о тонущем в снегах «ссыльном» городишке, где прозябают ничтожные обыватели, «бывшие» люди и жалкие мечтатели. Новая жизнь сюда тоже еще не докатилась: комсомольцы, о которых упоминалось в финале пьесы, на сцене не появлялись.

Для Леонова Унтиловск был не столько географическим пунктом, сколько неким состоянием духа, понятием психологическим, даже философским. «Унтиловские хляби» обнаруживали не пространственную отдаленность, а отчужденность от того, что происходит вокруг, попытку героев обрести «другую жизнь», «Философом» этой «внутренней эмиграции» здесь становился некий «морильщик клопов и тараканов» Черваков, совращающий, спаивающий «унтиловских человечков» и устрашающий их перспективой всеобщей стандартизации. Разоблачение внутреннего приспособленчества, неприятия революции здесь проступало по-своему.

На сцене Художественного театра Станиславский вместе с режиссером В. Сахновским и художником Н. Ульяновым выстраивали образ заброшенной, временной, бивуачной жизни — «на пустоши», где все как будто обжитое, но где жить по-человечески невозможно. Законченные печные трубы протягивались через всю комнату, фанерные перегородки обклеивались газетами, столы стояли наспех сколоченные, стулья колченогие. Атмосфера затягивала не уютом, а привычным и безудержным хмелем, обманной откровенностью собутыльников.

Сюда вползал на коротких кривых ногах человек с подвязанной щекой, с клоками вздыбленных волос и подозрительным, полубезумным взглядом фанатика. В этом Червакове, каким его играл И. Москвин, постоянно бурлило злое бесовское желание непременно совратить человека, согнуть, обратить в свою веру. И совращал, и покорял, сея вокруг ненависть, разрушая иллюзии, затаптывая мечту о «теплых краях». Но вот что странно: сам не становился от того счастливее — разрушитель разрушал и свою жизнь. И финальный занавес, означая его конец, накрывал беснующегося «философа» своим пологом.

{114} Такие персонажи, как Семен Рак, Гранатов, Черваков, конденсировали в себе разные свойства одного и того же процесса — отчаянного сопротивления старого уклада жизни новому. Собственничество, мимикрия, хамелеонство, умение приспособиться в любых обстоятельствах обнаруживали свою поразительную живучесть. Активность подобной личной инициативы упорно пыталась выказать свое право на существование.

Но особенной силы обобщения антигерой сатиры достиг тогда в новых комедиях Маяковского «Клоп» и «Баня». Если Ромашов, Файко и Леонов выводили людей «бывших» и разоблачали прошлое, то Маяковский показал людей, прямо порожденных современностью. Огонь его сатиры перекинулся из дня вчерашнего в день сегодняшний. Может быть, поэтому те пьесы остались в своем времени, а «Клоп» и «Баня» сделались произведениями классическими. Маяковский, рисуя настоящее, думал не только о разоблачении «пережитков прошлого», но и о том, куда двинется будущее. Недаром вторая часть «Клопа» была датирована 1979 годом — 50 лет спустя.

Более того, появление таких крупномасштабных сатирических героев, как Присыпкин и Победоносиков, сигнализировало общественное бедствие. Личность, ущемленная в своих индивидуалистических возможностях, выбрасывала неожиданные мощные побеги вкривь и вкось. Личное обогащение оборачивалось «красным мещанством», личная инициатива — «советской бюрократией». Маяковский указывал на серьезную социальную опасность. Его поддержали — раньше или позже — Н. Эрдман, М. Булгаков, И. Ильф и Е. Петров, И. Бабель, А. Платонов.

Мейерхольд, поставивший «Клопа» незамедлительно, в том же, 1929 г., понял его как предостережение, адресованное будущему. В соответствии со структурой пьесы он резко разделил ее на две части: реальность и утопия, день нынешний и день грядущий, 1929 год и год 1979. Современную часть оформляли художники Кукрыниксы, фантастическую — А. Родченко.

Для первой части был избран принцип будущего поп-арта: натуральные, подлинные вещи, купленные в госмагазинах и на рынках, выносились прямо на сцену как образцы дурного вкуса и пошлости. Мир современного {115} мещанства был смело раздвинут, Присыпкинская среда охватывала, брала в окружение весь зрительный зал. Оттуда — из-за кресел, из лож, с ярусов, а не только из-за кулис — появлялись торгаши и спекулянты всех мастей, там прятались, услышав свисток милиционера, и снова, как клопы из щелей, выползали.

Потом выходил Присыпкин. И. Ильинский играл его «монументальным холуем и хамом». Присыпкин мнил себя хозяином жизни, дорвавшимся наконец до ее «сладкого пирога». В нем угадывался перерожденец — бывший «братишка». Клич «за что боролись?!» оправдывал, по его мнению, все — и наглость, и тупое самодовольство, и безапелляционный апломб. Человек, прежде от культуры отчужденный, став «гегемоном», жадно подгребал под себя верхние слои «культурной жизни», обзаводился имуществом.

Как хозяин, важно и обстоятельно отбирал Присыпкин (переименовавший себя в Пьера Скрипкина) вместе с будущей тещей Розалией Павловной товары, пригодные для «культурного обихода». Вокруг юлили продавцы, шнырял услужливый Баян — личный «культурник», обучающий Присыпкина «светским» манерам, приличным для «красивой жизни». Шла подготовка к пышной «красной свадьбе». Мейерхольд превращал свадьбу во внушительную вакханалию. Развертывалась грандиозная массовка «знатных» гостей, демонстрировавших «клопоподобный» образ жизни. Свадьба перерастала в пьяный скандал и всеобщее побоище, которое завершалось пожаром.

Вторая часть спектакля переносила зрителей в будущее. Техническая конструкция художника Родченко выстраивала здесь совсем иную среду. Пародируя наивные мещанские представления о будущем, серебряная сцена открывала стерильно чистую лабораторную обстановку. После базарной захламленности первой части здесь все сверкало белизной, мерцали лампочки, светились приборы, кнопки. Словом, возникал новоявленный мир НТР. Здесь происходило «размораживание» Присыпкина. Но огонь сатиры перебрасывался на другие объекты. Смех тут годился на то, чтобы высмеять «механизированный» уклад будущего общества, показать, например, как будет автоматизировано «всенародное голосование» — машинные руки проголосуют за воскрешение Присыпкина.

{116} Сам же размороженный антигерой теперь превращался скорее в персонаж страдательный, лирический. Зрители даже сочувствовали Присыпкину, который в бездушно-стерильной атмосфере вздыхал о прошлом: «Куда я попал?.. Ни людей, ни лошадей!.. Я ж не для того размера, чтобы вы меня теперь засушили…». Теперь он радовался, как единственному родному существу, ожившему рядом с ним клопу: «Клоп, клопик, клопуля!!! Не уходи, побудь со мною!» — умильно взывал он, стоя на коленях перед насекомым, стеная и прижимая руки к груди. А когда в финале спектакля Присыпкина сажали в клетку «для изучения и демонстрации», то он и в самом деле вызывал сострадание. «Граждане! Братцы! — отчаянно вопил единственный живой человек, окруженный автоматами. — Чего ж я один в клетке? За что я страдаю?!»

Так с принципом «социальной маски» было покончено. Обобщенный, гиперболизированный образ обнаруживал свою психологическую емкость. Тема мещанского перерождения, взятая автором и театром не только в пространственном, но и во временном разрезе, приоткрывала свои неожиданные повороты. Выяснялось, что наивная и грубая обывательская сила может спасовать перед мещанством автоматизированным и прежний хам может быть вытеснен мещанином, технически оснащенным и грамотным.

Об этом и написал в 1930 г. свою последнюю пьесу Маяковский. Герой «Бани», как и Присыпкин, тоже быстро стал лицом нарицательным. Но Победоносиков открывал тип иной формации: этот главначпупс не был темным невеждой, он уже достаточно поднаторел в бюрократической механике, отлично зная, что, как и с кем нужно «согласовывать» и увязывать. Разумеется, это был все тот же приспособленец, но овладевший словесной демагогией, умеющий оглушать просителей и сгибать подчиненных.

В ту пору недаром было замечено, что Маяковский с Мейерхольдом вывели на всеобщее осмеяние социально опасный тип «партийного перерожденца». М. Штраух играл «советского бюрократа» человеком умным, хитрым, великолепно использующим арсенал «высоких» слов и словесной эквилибристики. В огромном кожаном кресле сидел развалясь упитанный, быстро раздобревший на {117} государственных харчах начальник в очках, с округлой добродушной физиономией и вьющимся чубом. Добротный костюм, рука, привычно засунутая за жилет, другая стряхивает пепел, толстые ноги в гамашах и ботинках на каучуке важно, «по-американски» закинуты одна на другую. Победоносиков мог сойти за «доброго дядюшку», если бы не открывал рот. Но как только открывал, оказывался злой бюрократической машиной, существующей только для того, чтобы запрещать. К его услугам рядом покоился стол с батареей телефонов. Вокруг вился проворный секретарь Оптимистенко (В. Зайчиков), с привычным украинским говором, в защитной гимнастерке и галифе, — услужливый для начальства, неприступный для подчиненных «страж порядка».

С этой победоносно-оптимистической «конструкцией» и сталкивался молодой рабочий-изобретатель Чудаков. Но «конструкция» оставалась на протяжении всего спектакля стабильной и непробиваемой. Сколько ни летали вокруг по крутым лестницам Чудаков и его подручный Велосипедкин с Двойкиным и Тройкиным, чтобы получить разрешение на сотворенную ими «машину времени», все было зря. Против такого масштабного и объемного бюрократа эти похожие друг на друга молодые люди в светлых комбинезонах оказывались безоружны. Они словно действовали в разных пространственных и временных категориях. Реальная машина времени их уже развела. Одноликие плакатные персонажи из агиттеатра, скандирующие хором «марш времени», были уже бессильны против крупного и вполне живого социального типа новой формации. Принцип героя-массы, сталкиваясь с принципом жизненного обобщения, терпел поражение.

Не помогло даже вмешательство некой Фосфорической женщины, пришедшей сюда «из будущего», чтобы справедливость восторжествовала. З. Райх, облаченная в авиашлем и серебряный костюм мюзик-холльного покроя, выглядела скорее персонажем из условной феерии, произносившим, впрочем, реплики довольно нравоучительные и высокопарные. Фантастический прием не мог — даже условно — снять противоречие. Отлично действовавший в финале «Клопа», этот прием в «Ване» уже не срабатывал.

## **{****118}** 6

Тем временем сама история уже готовила себе новых героев. Параллельно с сатирическими персонажами, почти синхронно с ними на авансцену событий уже поднимались, все себе подчиняя, совсем иные люди, 20‑м годам еще неведомые. Выходили герои *мирного* времени.

Переход от 20‑х к 30‑м годам оказался рубежным. Если в 20‑е годы драма и театр создавали своих героев с оглядкой на революционную ситуацию, а в мирных буднях обнаруживали чаще антигероев, то в начале 30‑х годов положение резко изменилось. 1929 год — «год великого перелома» — обозначил наступление новой эпохи строительства социализма. Перелом был настолько крутым, что потребовал героических усилий. В сущности, в стране возникла революционная ситуация. И герой не замедлил родиться.

Первым пришел афиногеновский Чудак — Борис Волгин. В 1929 г. подобный персонаж явился настоящим открытием. Тем белее что возник он пока еще не на стройках первой пятилетки, а в глуши «загряжских болот». Там, где другие драматурги видели одни «унтиловские хляби», в которых человек «истлевает», Афиногенов нашел своего героя-энтузиаста.

Показательно, что молодой пролеткультовец и рапповец, активно воевавший против чеховского психологизма МХАТ, написал своего «Чудака» как раз в чеховской традиции, встал на защиту человека и человечности. В ту пору, когда само слово «интеллигент» звучало едва ли не бранной кличкой, когда в каждом «спеце» начинали подозревать «вредителя», Афиногенов вступился за своего беспартийного интеллигента как за активную силу строительства социализма.

Волгин был из породы тех чудаков, которые, по словам Горького, «украшают жизнь». Прежний чеховский чудак, недотепа, вечный студент, лишь мечтающий о будущем, превращался в человека бешеной энергии. Чистота, неуступчивость, самоотверженность и тонкая деликатность одинокой, неустроенной души соединялись теперь с умением сражаться за правду и справедливость. Эту новую черту времени, проступившую в характере героя, писатель раскрывал в остром конфликте. В своей среде Чудак оставался одиноким, но за ним было будущее.

{119} Счетовод маленькой бумажной фабрики, беспартийный интеллигент, Борис Волгин по кличке «Дон Кихот Загряжского болота» создавал у себя на фабрике «кружок энтузиастов». Романтик, фантазер, идеалист, свято уверовавший в идеалы социализма, вступал в открытый бой с теми, кто эти идеалы превращал в формальную догму. Среди карьеристов, бюрократов и ханжей Волгин действительно выглядел человеком не от мира сего, слыл чудаком. Так первый герой-энтузиаст стал лицом эксцентрическим.

«Чудака» поставил МХАТ Второй (режиссеры И. Берсенев и А. Чебан, художник Г. Рудин). Это был один из первых современных спектаклей театра, сохранявшего до той поры известную дистанцию по отношению к новому времени. Почему же именно этот театр оказался способным раскрыть образ первого героя современности во всей его пленительной новой неповторимости? Очевидно, здесь сказалось не только традиционно мхатовское внимание к человеку, но и близость внутренней темы Чудака актерам Первой студии МХАТ. Им, воспитанным Л. А. Сулержицким, работавшим все эти годы вместе с Михаилом Чеховым, была близка особая донкихотская тема афиногеновского героя.

Играя Бориса Волгина, А. Азарин как бы подхватывал эстафету сценических чудаков М. Чехова. Эксцентризм героя был понят как следствие трагической разобщенности с окружающей средой. Судьба Волгина читалась как судьба человека, вышедшего на дорогу жизни слишком рано, непонятого и отвергнутого. Для этого в пьесе имелось достаточно оснований. Невысокий большеглазый парень в привычной кепке, с упрямым наклоном головы и специфически «интеллигентской» картавостью, этот Волгин был из тех скромных и простых людей, которые тем не менее часто идут наперекор враждебной среде, поперек течения.

«В спектакле МХТ 2 силой замечательного актерского умения Борис Волгин обретает черты обреченного трагического героя, над которым… повисает рок беспартийности»[[121]](#footnote-122), — констатировал критик. Две стихии, две атмосферы, {120} два стиля жизни сталкивались на сцене — лирический и сатирический. Вместе с «чудаком» на сцену входила «чеховская» атмосфера тонких психологических нюансов, недосказанности, пауз, лирических монологов и сдержанных страстей. «Основной интерес театра… по-прежнему на “Человеке” с большой буквы, на тех тягостях и несправедливостях “объективного”, так сказать, порядка, которые преследуют человека в этом мире»[[122]](#footnote-123), — неодобрительно подтверждал критик.

Живому человеку противостояло сборище гротескных персонажей. На загряжской фабрике орудовали «профбюрократ» Трощина, забулдыга-директор Дробный, партийная ханжа Добжина, расчетливый карьерист Горский. Все они, сыгранные актерами С. Бирман, А. Чебаном, Л. Дейкун и И. Берсеневым в остросатирическом ключе, создавали обстановку, в которой энтузиазм молодежи пресекался на корню, а порывы к справедливости глушились. «Кружок энтузиастов», как не запланированный свыше, запрещался. А когда Волгин смело вступался за молодую работницу, затравленную хулиганами, и прятал ее в своей комнате, его обвиняли в «аморальном поведении»; девушка бросалась в озеро, а «чудак» уходил с фабрики прочь.

В финале следовало грустное прощание Бориса Волгина с единственным другом — собакой. Сцена эта по тем временам казалась особенно неуместной. «Дрессированный мхатовский пес жалобно бьет хвостом, поджимает уши и печально обнюхивает своего хозяина. В зрительном зале вынимаются носовые платки…» — насмешливо писал критик, осуждавший спектакль за «протаскивание на советские подмостки принципов чеховской драмы»[[123]](#footnote-124). И хотя «Чудак» покорял зрителей, пресса отвергла его за «интеллигентщину», «прекраснодушие», «чуждый нашей сцене психологизм» и «элегический» тон.

Спектакль МХАТ Второго и в самом деле вышел слишком рано, «до звезды». Герой был лишен своей среды. Он действовал в одиночку, почти во вражеском окружении. Герой и среда снова, как прежде, друг другу противостояли. В атмосфере уродливых гротескных персонажей, {121} скошенных домишек, кривых окон, поломанных заборов и расщепленных молнией деревьев «чеховскому» интеллигенту жилось неуютно. И хотя в конце концов кто-то на фабрике опомнится, что зря прогнали честного человека, кто-то бросится его догонять, — будет уже поздно.

Чудака как нового героя современности вполне оценили лишь много лет спустя. Тогда многим почудилось, что Афиногенов просто ошибся: вместо привычного героя-массы или героя «в кожанке» вывел какого-то «не нашего» одиночку-энтузиаста. Один из авторов статей так и писал: «Нашу жизнь творит не строитель Сольнес, не чудак, не энтузиаст, не мечтатель, не старый, столь знакомый нам герой *былого* времени… а подлинный герой *нашего* времени, и имя ему — рабочий коллектив, который не чудачит, а творит чудеса. *Масса* — ее нет»[[124]](#footnote-125).

Массы, разумеется, не было и практически еще не могло быть в обстановке «загряжских болот». Появлялись пока единицы, предвещавшие будущее. Герой приходил без среды — и это создавало трагическую для него ситуацию.

Но пока шли споры вокруг «Чудака», в другой студии МХАТ — Вахтанговском театре уже шла премьера первой пьесы никому не известного драматурга, молодого очеркиста «Правды» Н. Погодина. Она называлась «Темп» и была написана как раз по рецептам героя-массы. В ней действовал тот самый «рабочий коллектив, который… творит чудеса». На сцену хлынула одна среда — без героя.

В «Темпе» действительно не было индивидуального героя: любая фигура растворялась в массе строителей, сезонников — бывших деревенских баб и мужиков, пришедших плотниками, штукатурами, малярами на стройку. Можно было подумать, что начинающий драматург попросту перенес эстетические нормы времен революции и гражданской войны в новую, мирную эпоху. На самом же деле здесь проступало веление нового времени, совершавшего настоящий революционный переворот в быту, сознании и психике огромных народных масс. Каждого рабочего, каждого крестьянина теперь прямо касались {122} решительные экономические и политические сдвиги, происходившие в любом городе, в любом селе. Снова общее стало важнее частного.

Пьеса Погодина непочтительно обращалась с каноническими формами драмы. Она казалась хаотическим нагромождением беглых зарисовок с натуры, но в чем-то важном находила точки соприкосновения с афиногеновской пьесой. И традиционная «комнатная» драма, и драма только что родившаяся, «беспотолочная», каждая по-своему, заговорили о новом феномене эпохи — человеческом энтузиазме.

Начало строительства социализма в полуголодной, разрушенной долгими войнами стране было густо замешано на вере людей, на готовности принести себя в жертву осуществлению ленинских идей. В коротком слове «темп» сгустилась энергия, поднявшая крестьян-единоличников до рабочей спайки, до чувства хозяина страны, который уже не разрушает старое, но строит новое. Молодой Советской Республике нужен завод — значит, надо о себе забыть, работать без роздыха, до полной отдачи: даешь темп!

Напряженной ритмической энергией и был охвачен вахтанговский спектакль, поставленный молодым режиссером А. Д. Поповым в 1930 г. Масса, заполонившая всю сцену, время от времени выталкивала на авансцену какого-нибудь сезонника Ермолая Лаптева, затем чтобы снова вобрать его в себя. Масса снова поглощала личность. И театр — почти документально — это подтверждал. Строительные леса из светлых досок заменили прежние «конструкции», взбираясь по ним, артисты «работали» с таким же азартом, как рабочие на любой новостройке первой пятилетки.

Но как бы ни был крут «год великого перелома», все-таки совершался он в мирные времена, без оружия, и принцип героя-массы не мог надолго овладеть сценой. Во второй погодинской пьесе — «Поэма о топоре» — тоже действовал рабочий коллектив, но из него уже отчетливо выдвигались вперед герои — Анка, Степашка, Евдоким, люди мирной профессии строителя.

Пьеса родилась из газетного очерка Погодина об уральском Златоустовском заводе. Писатель этого не скрывал, наоборот, подчеркивал: перед занавесом выхолил {123} «представитель театра» с газетой в руке, говорил: «Жесткая действительность. Сухие факты. Мы читаем газетный очерк», — и зачитывал его. А затем следовали короткие, быстрые эпизоды. Почти все они происходили в мартеновском цехе, где рабочий-умелец Степан варил таинственную нержавеющую сталь. На этот стержень и нанизывались все эпизоды.

Драмы в привычном смысле слова тут как будто и не было вовсе. Происки картонных злодеев — «вредителей» выглядели как условная дань времени, не более. Драматизм действия открывался в ином — в характерах самих энтузиастов. Герои были написаны пока еще эскизно, в жанре документалистики. Беглые зарисовки схватывали лихой грубоватый жаргон, пересыпанный солеными словечками. Короткие реплики бежали одна за другой, были даны скачущим, прерывистым пунктиром. Люди перебрасывались словами, как мячами. Психологией тут некогда было заниматься. Ясные, цельные чувства, лишенные противоречий, мысли, высказанные прямо, без подтекста, без обиняков.

Драматизм пьесы проступал в новом противоречии между человеком и его средой. Сама среда здесь решительно преобразилась: в погодинских пьесах человек впервые был выведен из старых «предлагаемых обстоятельств» в новые, из унтиловских снегов и загряжских болот — на строительные леса, в мартеновский цех. Казалось бы, человек наконец слился со своей средой, стал един с миром, его окружающим. И драматургу оставались лишь жалкие «пережитки прошлого». Но в том-то и заключалось новаторство драматургии Погодина, что он один из первых разглядел конфликт нового общества.

Это был конфликт между «ударниками» и инертной массой, между героями, охваченными чистым энтузиазмом, и всеми прочими, энтузиазмом еще не охваченными, которым на строительство социализма было, в сущности, наплевать, которых заботил лишь свой дом, зарплата, харч. У Анки и Степашки не было прямых «врагов», но каждую секунду они вступали в спор, в стычки с нерадивостью и равнодушием таких же с виду, как они, сталеваров, бетонщиков, чернорабочих, чтобы повести их за собой. Одни стычки уходили, набегали другие. Конфликт «между своими», впервые намеченный в теме гражданской {124} войны, теперь был открыт Погодиным как конфликт мирного времени — между общим и личным, между «альтруистами» и «эгоистами».

Сценическую жизнь драматургии Погодина дал режиссер А. Д. Попов. Вслед за «Темпом» в театре Вахтангова он в 1931 г. в театре Революции поставил «Поэму о топоре». Режиссер сразу почувствовал документальную основу пьесы и, подобно раннему Художественному театру, двинулся вместе с художником и актерами на Урал, на Златоустовский завод, на только что пущенный автозавод в Нижнем Новгороде. Любопытно, однако, что материал, почерпнутый из жизни, претворялся на сцене в некую поэтическую формулу. Театр чувствовал, что ставит не просто пьесу, но «поэму» о топоре. Художник И. Шлепянов не стремился перенести на сцену натуральный мартеновский цех, полыхающий печами, или, наоборот, поставить отвлеченную конструкцию, а создавал как бы обобщенный образ заводской новостройки — без потолка, с разновысокими площадками, с балками и стропилами, уходящими в далекую перспективу.

На этих разновысоких площадках, на полу, в проемах стен — всюду гнездились люди. Попов вывел на сцену огромную массовку — рабочих в привычной спецодежде, в брезентовых фартуках и рукавицах, в кепках и косынках. Почти все эпизоды проходили «на людях», при всем честном народе. Внутренней темой спектакля стала война за массы. За кем пойдет народ? Поддержит или осудит? Всколыхнется или равнодушно пройдет мимо? Эти вопросы были для режиссера главными, они диктовали свой ритм спектаклю.

Поначалу герои из массы ничем не выделялись. Напротив, режиссер подчеркивал их неотличимое единство. Рождение героя происходило естественно и незаметно, как в жизни. Просто из толпы выходил человек, чтобы сказать свою реплику, и в толпе же растворялся. Степан — Д. Орлов вообще больше помалкивал, сидел в сторонке в обнимку со своей гармошкой. Этот малограмотный, темный парень, который «за пару пива мировое открытие сделал», а потом забыл его секрет, был угрюмым молчуном. Ходил, переваливаясь на косолапых ногах, бурчал под нос междометия. Только узкие смекалистые глаза хитро сверкали из-под шапки.

{125} «Сталевар Степан молчит. Ему дано в спектакле чрезвычайно ограниченное число слов. Он весь во власти единого порыва — сварить нержавеющую сталь. И Орлов *молчанию* своего героя — его растерянности, его стыду за собственное бессилие, его немому торжеству после удачи — сообщает огромную силу выразительности, заставляет его молчание звучать громко и победно»[[125]](#footnote-126).

Только раз прорывалось внутреннее напряжение этого человека. Когда первая плавка не удалась и все ушли из цеха, словно отступились от Степана, он, тяжело пошатываясь, собирал с полу осколки стали и застывал на табурете. Плечи его опускались, слышались странные глухие звуки. Степашка плакал. И, вытирая глаза кулаками, с удивлением смотрел на свои мокрые руки: «Я плачу? Не может быть!». А под конец, сварив-таки заветную сталь, просто падал от усталости и засыпал тут же, в цеху, не видя и не слыша своего торжества.

Если Степан был героем скрытой, сдержанной страсти, заторможенной динамики, то Анка — олицетворением открытой, бурной энергии. Они контрастировали и дополняли друг друга: угрюмая статика парня и веселая стремительность девчонки становились разными гранями рабочего энтузиазма.

Анку играла М. Бабанова. Хрупкая, изящная актриса, голос которой всегда звенел и переливался колокольчиками, здесь преобразилась. Огромные, не по размеру сапоги, грубая спецовка с подвернутыми рукавами, красная косынка на коротко стриженных льняных волосах, угловатые движения и возмущенные интонации — такой была эта девочка-подросток, носившаяся по сцене как вихрь. Она была тем мотором, от которого все вокруг должны были заводиться. Но завести всех было не так-то просто.

Когда Анка агитировала устало стоявших в очереди женщин идти работать в «точилку», чтобы завод не остановился, то кидалась на них с такой бешеной энергией, что бабы попросту отбрасывали ее в сторону. От обиды девчонка захлебывалась слезами, размазывая их по щекам. И тогда наступал перелом. Жалостливые бабы с удивлением слушали девочку, которая обучала их трудиться по-ударному. Бабанова разыгрывала тут целую {126} пантомиму, действуя с воображаемыми предметами быстро, точно, ловко, как жонглер. «И весь ты становишься, как стальной трос, и глаза у тебя, как электричество, и зад твой сделается, как пружина!» — кричала она в восторге от того, что ее слушают. И все вокруг (а заодно и зрительный зал) помирали со смеху. А сама Анка веселилась больше всех.

Когда же Анка узнавала об успехе ее любимого Степашки, то носилась вокруг него, спящего, в каком-то экстатическом танце. «Конечно, Бабанова — Анка — “душа завода”. Она не только организатор “баб”, не только агитатор, не только комсомолка. Странно как будто бы употребить это слово, а ведь только *вакхической* можно определить радость Анки, узнавшей о победе завода. Бабанова раз и другой пробегает через всю сцену, бежит к плавильной печи, бросается к спящему Степану, проделывает гимнастическое движение и улыбается. *Ритм* этого победного смятения, этой торжествующей радости, этого предчувствия завтрашнего дня заливает весь спектакль»[[126]](#footnote-127).

Как видим, современные актеры, воспитанные Мейерхольдом, вносили в спектакль активные, действенные ритмы, дополняя скупой погодинский текст яркими пантомимами. А Попов, как ученик Станиславского и Вахтангова, вел их к психологическому оправданию праздничной стихии спектакля о первых рабочих-энтузиастах.

## 7

Открытия, сделанные в «Поэме о топоре», Погодин с Поповым продолжили в лучшем своем спектакле той поры — «Мой друг», поставленном год спустя. В новой пьесе Погодин развил и обогатил тот принцип построения сценического конфликта, который опробовал в «Поэме о топоре». Из толпы отчетливо выдвинулся на авансцену главный герой — Григорий Гай, и драматург прямо назвал его своим другом, приглашая зрителей тоже с ним подружиться.

Гая окружали люди — хорошие, плохие, разные. Как начальник строительства завода-гиганта первой пятилетки {127} он сталкивался каждую секунду с множеством людей, от которых зависело — в большом или малом, — пущен будет завод в срок или нет. Вот с этим человеческим морем и вступал Гай в конфликт. Мелькали, быстро сменяя друг друга, невежды, партийные бюрократы, мягкотелые интеллигенты, скрытые «вредители», чужие жены, требующие возвращения из командировки своих мужей, своя жена, ставшая ханжой, влюбленная секретарша, строгая парттетя Соня, тифозный Андрон, сбежавший из больницы, свойский парень Максим — всем что-то непременно нужно было от Гая, каждый был нужен ему. Он шел по цепочке быстро сменявшихся эпизодов, его дела, дела его стройки все больше и больше запутывались, пока не попадал наконец в кабинет Руководящего лица. Здесь наступала кульминация и кризисная ситуация взрывалась: Гай резко бросал на стол Руководящего лица свой партийный билет.

Такого крупного конфликта мирных дней наша драматургия еще не создавала. Пройдет немало лет, и в начале 70‑х годов эстафету Гая подхватят «деловые люди», инженеры, директора и рабочие нового времени. Но это уже будут люди совсем иной формации — технически более грамотные, трезвые, компетентные. Им тоже будет нелегко пускать заводы, выполнять план. У Гая они, быть может, позаимствуют его упрямство, преданность делу, но его энтузиазм потеряют. Просто он покажется чем-то анахроничным для эпохи НТР, для стиля строгого технического расчета.

Что же это был за такой человеческий феномен — энтузиаст первых пятилеток? На этот вопрос отвечал М. Астангов, сыгравший Григория Гая на сцене театра Революции в 1932 г. Анка и Степашка стали для автора и театра только пробой пера. Теперь эскиз приобрел свою твердую плоть, свою меру обобщения. Гай как бы вобрал в себя и сконденсировал образ эпохи, когда идея строительства социализма рождала героические усилия, безоглядный фанатизм, радостную жертвенность. Слишком свежа, увлекательна была сама идея, вера, цель. Ради нее можно было вынести все. И выносили действительно все.

Высокий темноглазый человек в гимнастерке шел, широко шагая в белых бурках, по доступной ветрам, беспотолочной {128} площадке. Шел как на бой. В тех людях не было, да и не могло быть никакой спеси кабинетного начальства. «Кабинет» Гая не имел даже стен: всякий мог переступить границу в любом месте, в любой час дня или ночи. Вот так и переступали и шли к нему вереницей. Требовали, теребили, просили, умоляли, отчитывали. Гай за все был в ответе. Его буквально разрывали на части. Но из всех злоключений он выходил живым. «Я жив, друзья мои, я жив!» — протягивая руки к зрительному залу, кричал с какой-то трагической радостью Астангов — Гай. И зал отвечал ему аплодисментами.

Среда, окружавшая Гая, была его родной стихией. Сценическое пространство распахивало ему свои дружеские объятия. Посреди строительных лесов, огромных щитов с панорамой стройки, над которой простиралась ленинская рука, ему было привольно и привычно. Пространство, светлое и просторное, мгновенно меняющееся с помощью выдвижных площадок, лишенное всякого быта, жило в унисон со своим динамичным героем, у которого вся жизнь протекала на стройке.

В отличие от афиногеновского Чудака Ган не был одиноким, эксцентрическим героем, хотя в чем-то очень важном и подхватывал его эстафету. Так же, как Борис Волгин, Гай работал не за страх, а за совесть. Такие люди не ожидали наград, почестей, славы. Впереди им готовилось лишь новое задание — еще более трудное. И они принимали его — в полную меру радостной самоотдачи. Ими двигала, их поднимала свобода раскрепощенной личности.

Но если Волгин пришел слишком рано, то Гай — вовремя. Он не мог появиться ни раньше, ни позже. Теперь само время работало на него. И в отличие от афиногеновского героя погодинский свою среду находил. Вернее, формировал. Воюя со своей средой, он ее себе подчинял, перевоспитывал, вел за собой. Смысл пьесы был не столько в том, что построен завод, сколько в том, что «выстроена» среда.

Погодин открыл новое соотношение личности и общества, героя со своей средой: он показал внеличный, объективный характер современного конфликта. У Гая, в сущности, нет в пьесе прямых врагов. Он окружен друзьями. Разумеется, у каждого из них есть свои недостатки. {129} Но у кого их нет? Потому и спорит с каждым Гай беззлобно, с юмором, почти шутя. А главный, самый серьезный спор у него разгорается с человеком, которого он больше всех уважает — с Руководящим лицом.

Открытый Погодиным конфликт «между своими» тем и примечателен, что он показал объективную неизбежность возникающих противоречий. Они, эти противоречия, множились в самом ходе резкого исторического сдвига, происходившего в стране. В этом смысле пьеса Погодина исторична, по ней можно изучать срез эпохи первой пятилетки.

«Революционная ситуация», возникшая в полуголодной, отсталой, измученной войнами стране, с ходу ринувшейся на осуществление гигантского плана индустриализации, потребовала жертв огромных, усилий почти невыносимых. И каждый человек мирной профессии строителя — хотел он того или нет — снова должен был превращаться в бойца. Не всякий мог это вынести. Исторически сложившаяся коллизия приводила не только к массовому героизму, но и к известному смещению понятий, представлений, оценок. Недаром лозунг военного времени «Выше бдительность — между нами орудует классовый враг!» стал быстро внедряться в мирные будни. Он множил подозрительность и беспощадность, с одной стороны, трусость и шкурничество — с другой. Среди людей, даже искренне преданных делу, такая атмосфера разоблачений и «чисток» рождала бездушных ханжей и бюрократов, для которых любая «сомнительная» бумажка становилась важнее человека.

Вот с этой атмосферой, с этим смещением понятий и вступал в противоборство Григорий Гай. Он бился не столько против самих шкурников, ханжей и бюрократов, сколько за то, чтобы вернуть человеку человеческий вид. Погодинский начальник строительства в привычной военной гимнастерке был первым и по-своему уникальным героем, который попытался осуществить военный штурм *мирными* средствами. Гай бился за то, чтобы снять чувство страха с перепуганного интеллигента, пишущего доносы, за то, чтобы бюрократу вернуть голову (которую тот «в портфеле носит»), жене — женственность.

Встречаясь с вереницей подобных персонажей, Гай — в глазах зрителей — всюду оказывался победителем: {130} его живой ум, его юмор, доброта и уверенность в своей правоте покоряли всех. До той минуты, когда он входил в кабинет Руководящего лица. Эта сцена становилась в спектакле центральной. Здесь Гай, может быть, впервые в своей жизни терпел поражение.

Руководящее лицо (в прототипе которого угадывался Серго Орджоникидзе) играл М. Штраух. За столом сидел наголо бритый грузный человек в очках, с курчавой бородой. На плечи его была накинута шинель — война продолжалась. «Неприятель», дожидавшийся в коридоре Наркомата, приступом брал его кабинет, чтобы получить здесь помощь, поддержку, ссуду. «Вы приходите сюда, как бояре… Вы думаете, что государство — это золотоносная жила», — устало отбивался тот. Гай продолжал натиск, но крепость была неприступна: у государства не было лишних денег, и Руководящее лицо знало это лучше, чем все те «хозяйственники», «гиганты», «сверхударные киты» из «пятьсот восемнадцати», что толпились сейчас у дверей его кабинета.

«Тогда я завод не пущу!» — голос Гая срывался на крик. Но руководитель отвечал ему четко по формуле времени: «Отнимем партийный билет, выгоним из партии!». И тут Гай наконец не выдерживал: срывая пуговицы гимнастерки, лоз в нагрудный карман и шлепал партбилетом об стол — «Нате!». Повисала пауза. Было тихо в зале и на сцене. Как, по каким законам поступит теперь Руководящее лицо — по законам мира или войны? Поправив очки, Штраух тяжело подымался, надевал шинель в рукава, надвигал фуражку на лоб. «Я не видел этого, Гай… Я стрелял за такие слова…», — говорил он и уходил в высокую дверь. Он выбирал законы мирного времени.

Гай поспешно прятал партбилет в карман. Он чувствовал, что «хозяин» взял верх, но оказал ему доверие: ведь он мог поступить в эту минуту совсем иначе. Теперь, чтобы пустить завод в срок, Гай должен был выкручиваться сам. И выкручивался — на свой страх и риск. Не спал ночей, собирал людей, переделывал рамы и станки, стремительно шел по строительной площадке, как капитан корабля, лавируя среди досок, цементных бочек и ящиков, быстро и весело бросал направо и налево приказания. А за ним бежали люди — инженеры, прорабы, рабочие, {131} секретарши, на лету подхватывали, на колене записывали его распоряжения.

И когда в финале праздновалась победа и на стройку приезжало Руководящее лицо, оно уже знало, чего теперь хочет Гай: не путевку в Сочи, а строительную площадку в десять раз больше этой! «Собирайся, едем!» — кричал Гай своему верному помощнику Максиму. Со всех сторон одна за другой выезжали вперед фурки — на всех стояли друзья Гая, и клич «Собирайся — едем!» передавался от одного к другому, как цепная реакция энтузиазма. Вся сцена приходила в движение, словно готовилась в поход. А Гай выходил вперед и дружелюбно спрашивал зрителей: «Ну, а вы чего хотите?». И сам отвечал за них: «Вы хотите создать замечательное человеческое общество. Бесклассовое общество». И в этих словах, только что у всех на глазах выстраданных и завоеванных героем, зрители открывали для себя новый гуманистический смысл.

Спектаклем «Мой друг» театр Революции сразу выдвинулся в авангард советского сценического искусства. Погодин и Попов вместе с молодыми актерами создали свой стиль современного спектакля. Они увидели личность, сотворенную новым обществом, и выразили ей свое восхищение. Этими героями увлекались, им подражали, но превзойти не смогли. Короткий, бурный всплеск погодинских спектаклей о строителях — людях мирной профессии, призванных не разрушать, но строить, созидать, творить, — скоро притормозился. В жизнь входили другие мотивы и настроения.

Многое теперь переосмысливалось, в частности и проблема интеллигенции. В пьесах 20‑х годов интеллигент, «спец» чаще всего воспринимался как потенциальный противник нового общества, как человек, самая эрудиция которого казалась опасной и подозрительной: предполагалось, что груз познания равнозначен «грузу прошлого», что старая культура накрепко вяжет ее носителя со старым, разрушенным миром. Персонажи, подобные Гранатову из «Человека с портфелем» Файко, были более заметны, нежели Турбины Булгакова или Волгин Афиногенова.

В начале 30‑х годов драма все чаще начинает искать героя в интеллигентной среде, а режиссура охотно отдает {132} этому герою центральное место в спектакле. В этом смысле рядом с «Моим другом» особенно примечательны постановки «Страха» А. Афиногенова. Лучшая из них состоялась в Ленинграде, где Н. Петров на сцене Академического театра драмы создал спектакль с участием И. Певцова в роли Бородина, Е. Корчагиной-Александровской в роли Клары. Интеллигенты типа Клары или Гая, которые в пьесах раннего Погодина еще оставались под подозрением, тут выступали как активные творцы нового общества.

Страх — вот «движущий стимул» жизни современного человека, Россия вступила в «эпоху великого страха» — как утверждал профессор Бородин, создавая свою «теорию вечных стимулов» в Институте физиологических стимулов. И вроде бы его аргументы были достаточно убедительны для общества, еще продолжавшего и в мирное время жить по законам военного времени. Но пьеса Афиногенова была написана в тот короткий межвоенный период, когда токи мирного сосуществования уже проникали в сознание людей, прежде прислушивавшихся лишь к голосу оружия.

Опровержением теории «страха» служили не только слова о героическом прошлом. Их произносила седая стриженая старуха Клара в строгом мужском пиджаке. Когда она вытаскивала из кармана и твердым голосом зачитывала счет палача за казнь ее сына и потом молодо кричала прямо в зал о «бесстрашии угнетаемых, которым нечего терять!», зал отвечал ей аплодисментами. В диспуте с Бородиным победа оказывалась на ее стороне.

Еще более веским аргументом становились сами люди, окружавшие в институте старого профессора. Бородин доказывал, что «стимулу страха» особенно подвержено сознание отсталого, не приобщенного к культуре человека. «Мозг дикаря» не выдерживает непосильной нагрузки знаний, доступных лишь наследникам многих поколений высокой культуры, говорил он.

Но рядом с ним, под его руководством уже работал в институте такой «дикарь» — аспирант Кимбаев, который служил живым опровержением теории «страха». Этот казах, жадно впитывавший знания и культуру современного общества, сохранял естественную и безбоязненную свободу поведения, свойственную человеку природы. Когда {133} в действие вступали такие люди, отвлеченный теоретический спор приобретал конкретный явственный смысл.

В спектакле Художественного театра (1932 г., режиссер И. Судаков) роль Кимбаева играл молодой актер Б. Ливанов. Рядом с мудрым профессором Бородиным — Л. Леонидовым вырастала, как его живая антитеза, фигура громадного и шумного человека с широкими скулами, узким разрезом глаз и открытой улыбкой. Именно Кимбаев — Ливанов с его яростным темпераментом молодого ученого и наивным природным юмором становился героем спектакля.

В театре не нашлось достойного оппонента Бородину в финальной сцене спектакля: роль Клары репетировала О. Книппер-Чехова, но выглядела она скорее старой мхатовской интеллигенткой, чем коммунисткой. Заменившая ее в этой роли Н. Соколовская не в силах была противостоять огромному духовному обаянию, напору мысли и масштабу личности Бородина — Леонидова. Поэтому К. С. Станиславский предложил во время доклада профессора Бородина и ответного выступления Клары заполнить всю сцену студентами, живо реагирующими на борьбу идей, мнений, верований. Так возникла и разрослась в спектакле та самая среда студентов-комсомольцев, которая стала коллективным оппонентом теории Бородина и за которой было будущее.

## 8

Шел 1933 год. И впереди страну ожидали не только отвлеченные научно-теоретические баталии. На страницах газет все чаще появлялись незнакомые прежде слова: «фашизм», «гестапо», «концлагерь». Гитлеровский переворот в Германии тревожно всколыхнул спокойствие трудовых будней. Советский народ, только недавно приступивший к мирной стройке, вновь должен был вооружаться, думать о грозной и реальной опасности, готовиться к войне.

Не случайно именно в 1933 г. появляется целая серия историко-революционных пьес и спектаклей: Вс. Вишневский пишет свою «Оптимистическую трагедию», А. Корнейчук «Гибель эскадры», Л. Славин «Интервенцию», а Б. Ромашов пьесу «Бойцы». За ними пошли другие, {134} пока не появился предвоенный «Парень из нашего города» К. Симонова.

Пьеса Вишневского начиналась с пролога, обращенного к потомкам, к людям, сидящим сегодня в зале. А иногда, если в зале сидели бойцы Красной Армии, сам автор, крепко сбитый невысокий человек в морской форме, выходил на авансцену и, темпераментно рубя воздух рукой, спрашивал их: «А вы готовы к борьбе за революцию, как тот морской полк, с судьбой которого вы познакомитесь сейчас?». Спектакль ставился не столько ради революционной истории, сколько ради современности, ради тех молодых людей, которые еще не знали войн, но которым воевать предстояло.

Соотношение героя и среды Вишневский строил по законам мирного времени, внезапно пересеченного войной.

Года три назад, когда страна жила горячими ритмами стройки, он написал «Первую конную». Пьеса, звучавшая как воспоминание о легендарных днях гражданской войны, восстановила в правах принцип героя-массы. Почти так же, как в погодинском «Темпе» или в пьесе В. Киршона «Рельсы гудят», герои тонули в массовых сценах. В «Первой конной» на сцену выходила толпа бойцов, почти меж собой не различимых, сильных только своим единством. Герой — солдат Иван Сысоев, едва выступив вперед, снова скрывался в толпе равных себе людей.

Теперь, в «Оптимистической трагедии», Вишневский резко вывел героя из толпы и прямо их друг другу противопоставил. Более того, этим героем — Комиссаром — стала женщина. Ей одной предстояло усмирить разбушевавшуюся матросскую стихию. Поединок героя и массы Комиссар выигрывала ценой своей жизни. Но трагедия была оптимистической: герой преображал массу.

В том же, 1933 г. «Оптимистическую трагедию» поставил А. Таиров на сцене Камерного театра с А. Коонен в роли Комиссара. Это был романтически-приподнятый, музыкальный спектакль, звучание которого выходило далеко за рамки сюжета пьесы. Он говорил о прошлом — для современности — ради будущего. История женщины-комиссара, посланного партией на флот, в анархистский полк моряков, была понята режиссером в широком, общечеловеческом плане.

{135} «Небо. Земля. Человек — к такому триединому символу стремился Таиров, этого добивался и я в своем оформлении, — вспоминал художник В. Рындин. — Палуба корабля, дорога, замкнутая воронка от снаряда — таковы немногие четкие и скупые декорации “Оптимистической трагедии” в Камерном театре»[[127]](#footnote-128).

Образ земли, развороченной взрывом огромного снаряда, и образ корабля, подымающего свою овальную палубу над водой, чтобы тронуться в путь, включались в общую спираль. Чудилось, что воронка взрыва, затягивавшая людей на дно, с поворотами круга постепенно раскручивалась и выводила свою спираль к изгибу палубы, к линии, уходящей вдаль, за горизонт.

В этом монолитном, суровом и динамичном пространстве жила масса, как бы выброшенная на поверхность земли при взрыве, — шумная, горластая, не признающая никакой дисциплины, никакого порядка, свободная от любой узды. Рваные ритмы, резкие жесты, хриплые, сорванные голоса, хмельная удаль и бессмысленная, безоглядная жестокость — таким был отряд моряков, когда на палубу впервые поднимался Комиссар. Герой не рождался непосредственно в массе, он приходил со стороны.

Коонен появлялась строгая, гладко причесанная, с белым лицом, на котором четко прорисовывались прямые брови, продолговатые глаза и яркие губы, — словно на лице уже проступала трагическая маска. Черная кожанка была глухо застегнута. Сапоги делали шаг твердым. Но когда актриса начинала говорить, ее трепетный глубокий голос выдавал за внешней строгостью смятенную и нежную душу. Ее суровость была больше самозащитой, чем оружием нападения. В этом Комиссаре легко угадывался прототип Ларисы Рейснер, интеллигентки, поэта, ушедшего в революцию.

От исторических реалий Коонен вела свой образ к широким символическим обобщениям. Замысел Таирова она понимала так: «Новой, незнакомой и неизведанной была тональность спектакля — скорбная, героическая, суровая, а вместе с тем лирическая и песенная. Как музыкальное произведение звучит в контрастах и столкновениях своих тем, так герои Вишневского шли на сцене от хаоса к {136} гармонии, от отрицания к утверждению, от смерти к жизни… Комиссар входит в разбушевавшийся, вздыбленный, разворошенный мир как олицетворение ясности, воли, целеустремленности»[[128]](#footnote-129).

В спектакле сталкивались два понимания идеи революции: революции как стихийного, разрушительного начала, несущего с собой смерть; и революции как начала разумного, творческого, несущего с собой жизнь. Хаос, грубость, невежество сопротивлялись идущей им на смену гармонии как женскому, творящему началу. Женщина-комиссар и подымалась на сцену как олицетворение входящей в мир гармонии. Она была одинока и слишком мало защищена. И потому смерть ее была почти неизбежной. Финал звучал патетически, но скорбно и сурово.

Коонен не желала играть «железобетонного» комиссара. «Работая над ролью, — вспоминала она, — я отказалась от игры “под мужчину”, практиковавшейся в те годы на сцене в подобных случаях. Мне хотелось показать свою героиню женственной, лиричной, человечной»[[129]](#footnote-130). Конечно, когда надо, она вынимала револьвер, и комиссарская пуля прошивала голый татуированный живот насильника. Но это был жест самозащиты, скорее вынужденный, чем привычный. В сущности, она действовала с позиций человечности в мире, от человечности отклонившемся. И когда отдавала Алексею приказ «пустить в расход» Вожака, то в этом акте был приговор хаосу во имя гармонии, зверству во имя человечности.

Спектакль Таирова поднимался к огромным поэтическим обобщениям. И потому фигура Комиссара воспринималась в условном, внебытовом ряду. Не случайно самым высоким патетическим моментом спектакля был его трагический финал. Условная графика режиссерского решения массовой сцены здесь естественно сочеталась с условной пластикой актрисы. Сцена смерти женщины, отдавшей свою жизнь за то, чтобы сотворенный, преобразованный ею отряд мужчин пошел в будущее по пути человечности, воспринималась — и запоминалась надолго — как большая поэтическая мета с {137} «Комиссара выносили на руках двое рослых моряков. И оттого, что кожанка ее, как всегда, была строго застегнута на все пуговицы, и оттого, что даже в эти истекающие минуты своей жизни женщина не позволяла себе обмякнуть, склониться, оттого, что тело ее было напряжено и выпрямлено последним усилием воли, — казалось, что Комиссар все еще стоит в строю.

“Держите марку военного Красного флота”, — делала она шаг вперед и так же прямо, не согнув колен, падала навзничь, чтобы уже никогда не подняться. Это была суровая и мужественная смерть, достойная ее мужественной и суровой жизни»[[130]](#footnote-131).

«Оптимистическая трагедия» Таирова и Коонен была для своего времени — и осталась — произведением уникальным. Ее открытия не были в ту пору подхвачены и продолжены. Герои «Гибели эскадры», «Интервенции» и «Бойцов» воспринимались скорее как фигуры локальные, на широкие обобщения не претендующие. Они действовали в пределах отпущенных им исторических обстоятельств, их поступки, как поступки романтического Гая — Астангова, вызывали волну сочувствия в зале, но открытием нового современного героя не были отмечены.

Опыт Камерного театра вспомнится только после войны, когда Н. Охлопков будет ставить «Молодую гвардию», и еще позже, когда Г. Товстоногов даст «Оптимистической трагедии» вторую жизнь. Теперь же, в середине 30‑х годов, образ Комиссара — Коонен выстраивался в ряд с образами совсем иного жизненного и исторического наполнения: с горьковским Егором Булычовым, сыгранным Б. Щукиным, с Отелло и Акостой А. Остужева. И там и здесь звучали высокие гуманистические мотивы времени, в которых трагически скрещивались идеи жизни и смерти, войны и мира, хаоса и гармонии.

## 9

30‑е годы с их возвращением к человеку, с их пристальным вниманием к нравственной сфере существования {138} людей стали настоящим ренессансом «правды жизни человеческого духа» на сцене. Но ренессанс этот проявился интенсивнее всего в новой жизни классических героев: «властителями дум» становились теперь шекспировские Отелло, Ромео и Джульетта, Лир, позже чеховские три сестры. Рядом с ними герои современных пьес выглядели какими-то инфантильными, а их заботы утилитарными. Правда, диффузия с классическими ролями их на сцене обогащала, но сами они на классическое совершенство не претендовали.

Оптимистические ноты, доминировавшие в советской драматургии 30‑х годов, в обстановке подъема, вызванного размахом первых пятилеток, придавали многим популярным пьесам отпечаток умиротворенности, просветленности и одновременно определенной вялости, аморфности, ослабленности драматических конфликтов. Герой, лишенный высокой цели, настоящих препятствий и врагов, становился сравнительно анемичным, сфера его действий суживалась. Понятия героя и среды все чаще ограничивались камерными масштабами.

Так происходило даже с погодинской Машей и с афиногеновской Машенькой, не говоря уже о прочих персонажах водевильного жанра — типа «Чудесного сплава». Разумеется, актеры своими средствами стремились на сцене восполнить драматургическую нехватку. И это им в какой-то мере удавалось. Особенно если это были такие актеры, как М. Бабанова или В. Марецкая.

М. Бабанова сыграла свою Машу из «После бала» в 1933 г. Для нее эта деревенская девчонка прямо продолжала тему, поднятую ее фабричной девчонкой Анкой из «Поэмы о топоре». Здесь тоже происходило рождение человека, сформированного новой эпохой. Однако широкий социальный конфликт времени был введен в рамки личных психологических переживаний юной колхозной бригадирши.

Если сравнить спектакль А. Д. Попова «После бала» со спектаклем «Ярость» Е. Яновского, поставленным Н. В. Петровым в Ленинградском академическом театре драмы в 1930 г., где крестьянку Марфу Коврову играла Е. Тиме, а секретаря укома Путнина И. Певцов, то сразу бросится в глаза снижение тонуса драмы. Острейшая напряженность режиссерской композиции «Ярости» запечатлела {139} драматизм социальных коллизии времени коллективизации, который в спектакле «После бала» увял, померк.

В театре Революции на сцену, заставленную бревенчатым частоколом, режиссер А. Д. Попов вывел огромную массовку. Толпа, живая, многоликая, разношерстная, действовала, как в «Виринее» или в «Поэме о топоре», слитно, едино. Но трудные вопросы «за» или «против» колхозов здесь уже не задавались. Само собой разумелось, что все были «за». Правда, в толпе шнырял некий «вредитель» — колхозный счетовод-подкулачник, но он был в этой натуральной среде лишь условной комической фигурой, его скоро разоблачали и — как на проводах масленицы — изгоняли палками.

Попов отнюдь не превращал колхозников в идиллических пейзан, справляющих — с песнями и плясками — веселые праздники. В соответствии с погодинской мыслью он ставил спектакль о том, что происходит в деревне «после бала», после праздников, и конфликт завязывался не между средой и героем, а в душе самого героя. Этим героем была Маша — М. Бабанова.

Деревенская девочка с выгоревшими на солнце косичками, в грубом ватнике и коротких сапожках с ушками, она как будто ничем из толпы не выделялась. Но, когда снимала ватник, оставалась в голубой кофточке в белый горошек и усаживалась на свой домашний сундучок, чтобы помечтать о любви, от нее нельзя было оторвать глаз. Хотя тут ничего особенного и не происходило: просто девочка впервые в жизни влюбилась. Влюбилась во взрослого мужчину — начальника МТС Кременского, который любил другую и на нее, Машу, не обращал ни малейшего внимания.

Маша решала написать ему письмо и за образец брала пушкинское «письмо Татьяны», которое недавно в школе «проходили». Но чтение письма превращалось в спор с Татьяной, с Пушкиным, с прошлым. Спор запальчивый, отчаянный. Даже слезы могли брызнуть от досады, что Пушкин не помогает! «Какая-то она неактивная, эта Татьяна!» — голос Бабановой звенел от возмущения. «А что если поставить вопрос ребром: “и молча *гибнуть* я должна?!”»

Волна сочувственного смеха прокатывалась по зрительному {140} залу. И маленькая белобрысая девчонка, безоглядно уверовавшая в идеалы своего времени, становилась героиней спектакля. Вчера еще наивная и веселая, она сегодня задумывалась о чем-то главном в жизни. И когда в конце спектакля повзрослевшая Маша вскакивала на телегу и оттуда гневно стыдила и звала за собой на работу колхозников, огромная толпа, разинув рты, слушала маленькую бригадиршу, как старшую.

Так пьеса с инфантильным героем, лишенная серьезного общественного конфликта, открывала на сцене благодаря игре Бабановой черты нового современного характера. Примерно то же самое происходило с пьесой А. Корнейчука «Платон Кречет» на сцене Художественного театра.

Приняв в 1934 г. пьесу Корнейчука к постановке, МХАТ многое в ней понял по-своему. Театр привлекла здесь близкая ему тема интеллигенции, ее судеб в новом мире. После «Дней Турбиных» и афиногеновского «Страха» он настойчиво искал встречи с современным интеллигентом на сцене. Пьесу ставил режиссер И. Судаков с актерами второго поколения МХАТ.

Вл. И. Немирович-Данченко, уводя актеров от сентиментальной романтики, стремился открыть более глубокий идейный смысл произведения. Личный конфликт между «жестоким» хирургом Кречетом, забраковавшим проект новой больницы, и автором этого проекта — молодым архитектором Лидой, в которую Кречет влюбляется, он переводил в более широкий философский план. «Борьба со смертью — вот “зерно” пьесы», — говорил он. Руководитель театра хотел, чтобы слова хирурга Кречета о борьбе со старостью, с преждевременной смертью, его призывы «вернуть человечеству миллионы солнечных дней» стали глубоким «вторым планом» постановки.

Б. Добронравов, исполнявший роль Платона Кречета, расшифровал для себя формулу «борьбы со смертью» как борьбу за человечность. Драма его героя как раз в нехватке человечности и заключалась. Он был окружен плотным кольцом людей, которые постоянно от него чего-то требовали, просили, на чем-то настаивали, в чем-то изобличали, приказывали. Только в редкие мгновения, играя на скрипке, Кречет оставался наедине с самим собой. На сцене конфликт по-чеховски развивался в подводном {141} течении внешне как будто совсем незначительных событий.

Театр сокращал многозначительные монологи с черепом, смягчал юмором мелодраматическую напряженность и тонкими нюансами обнаруживал все нарастающее чувство одиночества героя, которое разрешалось нервным срывом. Высокий, широкоплечий хирург в белом халате, с лицом простым и сильным вдруг неожиданно отказывался от операции. «Оставьте, оставьте меня в покое! У меня руки дрожат, я скальпель в руках не удержу!» — кричал он высоким, сдавленным голосом, почти фальцетом. Но на операцию все-таки шел, спасал жизнь Народного комиссара. И только выйдя из операционной, со всего размаху падал с верхней площадки лестницы.

Тревожный драматизм чувствовался только в игре Добронравова. Вся атмосфера вокруг героя выглядела почти радужной: в светлые интерьеры с распахнутыми окнами протягивались ветви цветущих яблонь. Кречета окружали люди по-своему сердечные: добрейший доктор Бублик — М. Яншин, заботливый и умный «хозяин города» Берест — В. Топорков со своей забавной дочкой Майей — В. Бендиной, зубрившей стих про «барабаны эпохи», старушка медсестра, рассказывавшая байку про то, как на гражданке у нее в больнице «вся медицина сбежала». Конфликт с Лидой оказывался недоразумением, а козни карьериста Аркадия тут же разоблачились.

Среда призвана была доказать герою, что драма, которую он переживает, всего лишь случайность, едва ли не простое недоразумение. Герой — такой, каким его играл Добронравов, — открывал неблагополучие в благополучной среде. Но среда побеждала, равновесие восстанавливалось, и в финале наступало полное умиротворение.

Словом, игралась во МХАТ скорее лирическая комедия, чем драма. На сцене много шутили, в зале смеялись, и можно было объяснить все тревоги Кречета лишь тяжелым, замкнутым характером сурового хирурга, его напрасным недоверием к любимой женщине. Искомый философский план неуклонно снижался до размеров личной, частной коллизии.

В эти годы комедия лирического свойства завоевывала сцену. В «Квадратуре круга» В. Катаева, «Чужом ребенке» В. Шкваркина комедия положений обладала и жизненностью {142} характеров. Но нередко комедийность снижалась до водевильного уровня. Так, например, происходило в пьесе В. Киршона «Чудесный сплав», поставленной в 1934 г. сразу в двух московских театрах — в ТРАМ и во МХАТ. Здесь царила вполне благополучная и жизнерадостная водевильная суета. Молодые научные сотрудники шутили, перевирали пословицы, пели песни, играли в волейбол. «С песней мы пойдем на тебя, старый мир. С песней и барабаном… — говорил один из героев. — Я хочу быть твоим барабанщиком, моя молодая страна!» Впрочем, никаких серьезных конфликтов комедия Киршона и не собиралась затрагивать. Просто застенчивый герой Гоша никак не мог объясниться в любви героине Наташе, возвышенно декламировавшей монолог о «чудесном сплаве» из алюминия, который поднимет в воздух самолеты: «… и полетят они далеко-далеко в небо — большие, маленькие, целая эскадрилья!».

Правда, и в этой бездумной «барабанной» среде актеры иногда могли находить своих героев. Так происходило на сцене московского ТРАМ, где молодой актер Г. Шпрингфельд, игравший талантливого изобретателя Гошу, создал образ замкнутого парня, колючего и загадочного, всей этой водевильной суете противостоящего. Зрители чувствовали, что за его угрюмым молчанием крылось, быть может, нечто более значительное, так до конца и не высказанное. И это ощущение в чем-то сближало его с героями Астангова и Добронравова, которые тоже «говорили» со сцены больше того, что им было отпущено текстом.

## 10

Так постепенно создавался новый человеческий тип, новый сценический герой — человек сдержанный, молчаливый, прячущий свое чувство за внешней суровостью. В этом образе, поневоле недосказанном, проступали черты своего времени. И, чувствуя какую-то недовоплощенность героя, драматурги пытались ее восполнить другими средствами: искали противников если не в современности, то в прошлом, в «бывших» людях, если не внутри страны, то за рубежом. Пошла целая полоса пьес «со шпионами», которая, впрочем, созданию образа подлинного героя эпохи способствовала мало.

{143} Тогда Погодин, обладавший природным чутьем драматурга, попытался найти своего героя в той сфере жизни, куда до сей поры еще никто из авторов не заглядывал, — в лагерях. Открытие в 1934 г. Беломорско-Балтийского канала, где работали заключенные, было превращено в грандиозный праздник «перековки», перевоспитания уголовников, воров и «вредителей», отбывавших тут наказание. Посетив лагерь в дни открытия канала, Погодил написал пьесу о «перековке»: ее совершали благородные и мужественные чекисты. Здесь драматург нашел своего героя, но не чекиста, а уголовника. Им стал вор-рецидивист Костя-капитан.

Парадокс времени снова выдвинул на авансцену событий антигероя. Но в отличие от антигероев типа Гулячкина, Присыпкина или Победоносикова Костя-капитан не был персонажем сатирическим. Сатира нынче была уже не в моде, да и Погодин собирался не столько высмеивать, сколько романтизировать своего героя.

Пьеса называлась «Аристократы». Слово это бралось в иронические кавычки по отношению к «отщепенцам», живущим вне общества, презирающим его законы, гордо признающим только свой особый, неписаный устав. Устав «аристократов» был жесток и неумолим. На нем держалась сила главаря лагерных бандитов — Кости-капитана. Образ его, как образ «благородного разбойника», был овеян блатной романтикой. «Здорово, урки!» — командовал Костя, выходя к своим «подчиненным», и все они как один покорялись его приказу: кого припугнуть, кого убрать, а кого и «пришить». Крушение авторитета капитана, конец блатного «антимира» с его специфической романтикой зла и лихим жаргоном, невозможность любого «аристократического» инобытия и составляли драматизм погодинского произведения.

В 1935 г. «Аристократов» поставили многие театры страны, в Москве — молодой режиссер Н. Охлопков в Реалистическом театре и Б. Захава в театре им. Вахтангова. Позже пьеса была экранизирована, и вышел фильм «Заключенные». Костю-капитана сыграли многие известные актеры, среди них — Р. Симонов, М. Астангов и П. Аржанов, который прославился исполнением именно этой роли на сцене Реалистического театра. Пьеса Погодина — в охлопковской интерпретации — и позже возобновлялась {144} на сцене театра им. Маяковского. И хотя многое, особенно связанное с дежурными персонажами «вредителей», в ней давно устарело и звучит фальшиво, она все-таки продолжает жить.

В чем же таился секрет особого обаяния такого героя, как Костя-капитан, и почему он получил такую широкую популярность? Разгадка этого неожиданного феномена кроется, очевидно, в том, что погодинский персонаж — в отличие от многих слабых, инфантильных и недовоплощенных современных героев — был человеком сильным, незаурядным, активно и самостоятельно действующим. Костя-капитан имел свою позицию, свою «философию» жизни и брал на себя смелость их отстаивать. Его конфликт с окружающей средой не был выдуманным. Герой и среда сталкивались в непримиримом, едва ли не кровавом поединке. Отпадение от него прежних единомышленников, идущих на «сговор» с лагерным начальством, измену подруги Соньки Костя переживал с подлинным трагизмом. Под конец он оставался один, как в осажденной крепости. И хотя автор тоже склонял своего героя к «перековке», этот бодряческий финал воспринимался как компромисс вынужденный.

Н. Охлопков предложил свою сценическую версию «Аристократов». В соответствии с праздничным антуражем открытия канала он поставил «спектакль-карнавал» в условно-театральном духе — со сценой посреди зала, со слугами просцениума, творившими декорации «из ничего» прямо на глазах у зрителей. Пригоршни конфетти заменяли снег, летящий лыжнице навстречу. Серое полотно с круглыми дырками — канал, в котором барахтались, высовывали головы на поверхность и снова ныряли бегущие из лагеря «урки». Красное полотно, натянутое двумя слугами-цанни, когда надо, изображало стол, за который садился красивый и внимательный Начальник лагеря — А. Абрикосов.

Словом, среда была здесь откровенно условной, игрушечной. Вовсе не похожая на реальную лагерную атмосферу, она силилась вывести героя в иное измерение, где возможно было «карнавальное» разрешение его судьбы.

Но вот что примечательно: условно-игровая стихия спектакля открывала безусловность кипевших в нем страстей. И Костя-капитан — П. Аржанов в небрежно {145} распахнутой меховой куртке, с окурком, презрительно висящим в уголке рта, свободно выходил на сцену как царь и бог этого безусловного мира. «Соня, это вы или ваша копия?» — кричал Костя, с шиком щелкая по лакированному козырьку своей фуражки. И Сонька — В. Беленькая, статная, с рыжей гривой волос и страдальческими глазами, и вся прочая уголовная братия с радостью готовы были ему подчиняться. Он вел ее за собой, и в каждой жилочке его тела играл азарт независимости. Только с быстрыми поворотами сюжета все больше сужалась амплитуда его действий я ожесточался смелый взгляд. Он все еще привычно щелкал по козырьку, но скорее чтоб подбодрить самого себя. А под конец дико метался, как загнанный волк в клетке, и «служители» умело приручали его методом «мягкой дрессуры».

Спектакль Б. Захавы был прямой противоположностью охлопковскому. Никакой праздничности, никакой условно-игровой стихии! Словно пьеса ставилась не на вахтанговской сцене, где увидела жизнь «Принцесса Турандот». И художник В. Рындин укрощал свою фантазию: суровая тема не допускает «карнавализации», нет повода для веселья. Угрюмые люди на угрюмой земле — таким воспринимался образ спектакля. Нависшие скалы, голая земля, одинокие сосны и торчащая посреди них сторожевая вышка. Все натурально, блекло, скудно, как оно и было на самом деле.

И Костя-капитан — Р. Симонов выходил маленьким, жалким, в служивом пальтишке и мятых штанах, в бумажных перчатках. Актер более всего был озабочен правдой психологической перестройки героя. Но ему мало от чего приходилось отказываться. Блатная романтика его уже не прельщала. Увлекательная стихия инобытия была заведомо обманчивой. Даже видимости свободной независимости она не способна была подарить. Усталые, измученные люди сопротивлялись скорее автоматически, внутренне они уже были сломлены. Тут было не до праздников.

Каждый из спектаклей по-своему — красочно или в суровых, будничных тонах — открывал правду погодинской темы и прикасался к таким вопросам, какие обычно обходились стороной. «Аристократы» по-своему противостояли тем благополучным, бездумно-оптимистическим {146} пьесам, которые в эти годы стали появляться на сцене. Там в принаряженных, чистых интерьерах бодрые герои произносили возвышенные монологи в стихах, пели песни о столице, а старые матери посылали их на ратные подвиги. «Аристократы» с такими спектаклями спорили. Но в чем-то с ними и соприкасались. Давление «потока» сказывалось в праздничной шумихе охлопковского «карнавала» заметнее, нежели в строгом антипраздничном решении Захавы.

Во второй половине 30‑х годов положение все больше стабилизировалось. Спектаклей, выдвигавших на сцену новых героев, появлялось все меньше. Театры вынуждены были пойти «по второму кругу»: в 1936 г. МХАТ поставил «Любовь Яровую», а Малый театр «Бронепоезд 14-69», но обмен старыми пьесами ни тому, ни другому театру открытий не подарил. Современная тема вытеснялась исторической, соответствующим образом подправленной.

На этом фоне театр Революции неожиданно поставил остросовременный спектакль, который мажорному «потоку» резко воспротивился. В 1938 г. молодой комсомольский работник и журналист Б. Войтехов принес в комитет комсомола театра пьесу «Павел Греков», в которой рассказал о себе. Молодежь прочитала ее, загорелась, зажгла своим энтузиазмом М. Астангова, который жадно искал встречи с новым героем. К работе были привлечены драматург Л. Ленч, режиссер М. Лишин, художник В. Рындин. И вскоре незапланированный спектакль вышел на сцену.

В «Павле Грекове» проступила правда биографий многих современников. Трудная судьба молодого коммуниста Павла Грекова, несправедливо оклеветанного, названного «врагом народа» и исключенного из партии, была рассказана в этой скромной по своим художественным достоинствам «очерковой» пьесе с неподдельным, почти документальным драматизмом.

Павла Грекова играл М. Астангов. Это был как раз тот случай, когда актер своим искусством восполнял журналистскую эскизность образа и режиссерскую бесформенность спектакля. Он играл человека младше себя по возрасту, делал «молодой» грим, надевал комсомольскую ковбойку, но весь опыт сорокалетнего человека, все {147} его тревожные раздумья о событиях последних лет поднимались и отягощали его взрывчатый гражданский темперамент.

Актер трагедийного дарования вкладывал в образ войтеховского героя такие сложные раздумья, о которых тот, должно быть, и не догадывался. Тень Гамлета словно стояла за спиной Павла Грекова (почти так же, как она стояла за спиной астанговского Ромео). Это сообщало образу двойной смысл. С одной стороны, это был простой и честный комсомольский вожак, смело бившийся когда-то с басмачами в Средней Азии, потом журналист, неожиданно получавший удар в спину от скрытого националиста, ныне влиятельного деятеля из республики Нарзулаева (О. Абдулов). С другой стороны, это был умный человек с горящим проницательным взглядом, который только что с горечью и скорбью убедился, что вся его жизнь может быть поставлена под сомнение клеветой. Вот почему, когда в финале секретарь райкома Ковалев (Д. Орлов), прежде бессильно разводивший руками, возвращал ему партийный билет и с доверием похлопывал по плечу, Павел Греков не смеялся от радости, а глухо плакал, закрыв локтем лицо.

Второй план, открытый Астанговым, проливал свет на внеличный характер конфликта, в который попадал его герой. Внешний сюжет вел его к сцеплению с традиционными шпионами и диверсантами, а внутренний, для актера главный, к тревожному постижению новой ситуации, в которой стали возможны нарушения ленинских норм общественной и партийной жизни. Среда спектакля оставалась нейтральной, чисто функциональной: конкретные вялые интерьеры сменялись «приблизительными» экстерьерами. Но герой как бы сам создавал себе среду, переключая себя из бытовой, иллюстративной атмосферы в план широких политических и философских обобщений. Так актер опережал свое время.

## 11

Молодой драматург А. Арбузов написал свою пьесу «Таня» специально для актрисы театра Революции М. Бабановой. В этом факте сказался не только расчет на удивительный ее талант. Так же как Астангов, Бабанова {148} создала в эти годы особый тип героя, особый женский характер. Недаром оба эти художника стали в 30‑е годы «властителями дум» целого поколения.

Поколение, прежде увлекавшееся театрами и спектаклями, теперь чаще ходило смотреть актеров: Щукина или Хмелева, Остужева или Михоэлса… Не только потому, что иных театров к тому времени уже не существовало, а те, что продолжали жить, часто разочаровывали. А главным образом потому, что слишком многое теперь зависело от личности актера: он должен был восполнить собой и неполноту современной пьесы, и стертость, бесформенность постановки. Режиссерский театр постепенно сменялся театром актерским. Привыкая полагаться на свои силы, актеры волей-неволей утверждали свою самостоятельность и становились авторами ролей.

Так было и с Бабановой. Почти в каждой современной пьесе она выступала фактическим автором своей роли. И всюду оставляла ощущение еще не до конца зачерпнутых богатейших потенций. Получалось так, что, сыграв какую-нибудь крошечную, пунктиром намеченную или эпизодическую роль в «Рычи, Китай!», Гогу или Колокольчикову в «Моем друге», она часто выходила на первый план, в героини спектакля. Слишком яркая личность стояла за этими эпизодами — и драматургический эпизод становился сценическим явлением.

Арбузов написал «Таню» в 1938 г., когда личность Бабановой как оригинального художника сложилась, когда она уже сыграла не только своих современных героинь, но и Полину, и Стеллу, и Джульетту. В ее женском характере поражал контраст хрупкости и силы, юности и зрелости, инфантильности и мужества. Она всюду была ребенком, на плечи которого свалилось недетское бремя. Не успев повзрослеть, не износив коротких платьев, не сменив наивных звонких интонаций, даже не пригладив детской челки, это нежное создание принимало груз тяжелейших человеческих испытаний и несло их с достоинством, даже гордостью. Вместе с ней вступала на сцену мелодия едва расцветшего ренессанса, внезапно придавленного плитой средневековья. Та мелодия, которая так трагически разрасталась в ее Джульетте.

Таня словно подхватывала эту мелодию, чтобы пропеть ее в своем регистре. Девочка в пушистой белой шубке с {149} лыжами в руках — такой появлялась новоявленная «ибсеновская Нора» в своем «кукольном доме». Актриса тоже создавала вокруг себя атмосферу, и среда подчинялась ей. Здесь все было «бабановское»: детские розыгрыши, внезапные обиды, «взрослая» песенка, нежные переливы колокольчиков в ее голосе, когда Таня задумчиво повторяла: «Снег идет… Ты любишь, когда идет снег?.. Очень любишь?.. И я очень. Пусть идет. Пусть».

Новый для театра Революции режиссер А. Лобанов, сидя в зрительном зале, старался не мешать самостоятельно, четко и требовательно работавшей актрисе. Только следил за тем, чтобы арбузовская лирика не склонялась к сентименту и мелодраме. Бабанова и сама не терпела сентиментальности и безжалостно ее изгоняла. Художник М. Варпех сокращал сценическое пространство, выстраивал маленький интерьер «кукольного дома» так, чтобы подчеркнуть центральность актрисы. Светлая комната в новом доме без всяких признаков мещанского уюта, с широкими окнами, выходящими на балкон, где в клетке висел домашний вороненок — Семен Семеныч.

Арбузов предпослал своей пьесе многозначительный эпиграф из сонета Микеланджело: «… так и я родился и явился сначала скромной моделью себя самого для того, чтобы родиться снова более совершенным творением…». Бабанова невольно этот эпиграф опровергала. Она казалась — и была с самого начала — как раз творением совершенным, прекрасным созданием природы. В ней покоряло ощущение нежной ренессансной гармонии с окружающим ее миром — с лыжами в Сокольниках, с ее Германом, с чертежами его «драги», с Семен Семенычем, со снегом, крупными хлопьями падающим за окнами. «Пусть идет!» — в этих коротких словах проступало, как у Наташи Ростовой, счастливое чувство покоя естественного человека, который уверен, что жизнь его, чем-то сопричастная бесконечной жизни природы, будет длиться вечно.

На эту гармонию драма Арбузова и покушалась. Цельность Таниной жизни грозила замкнутостью, автору хотелось непременно вырвать ее отсюда, увести из маленького «личного мирка» в широкий мир общественно-полезной деятельности. С точки зрения прежних бабановских героинь — Анки, Маши, жизнь Тани действительно {150} могла показаться ограниченной, для них она, как пушкинская Татьяна, тоже была какой-то «неактивной». Теперь женщины наперебой овладевали мужскими профессиями, учились водить тракторы, самолеты и поезда. Но почему-то, может быть из чувства самосохранения, Таня на это равенство не претендовала.

Понятно, что и Герман увлекался мужественной, эмансипированной женщиной — директором енисейского прииска Марией Шамановой, портрет которой был напечатан в «Правде». И Таня сама уходила от Германа. В этот миг ее целостный, гармоничный мир рушился. Это происходило 1 мая. Бабанова появлялась, закрытая пледом, в карнавальной, хохочущей во весь рот маске. Медленным движением она сдвигала маску на лоб, открывая окаменевшее от горя детское лицо. Плед падал на пол. Резкими механическими движениями Таня запихивала что-то в чемодан, захлопывала крышку. От наклона головы смеющаяся маска и трагическое лицо сменяли друг друга. Потом Таня сбрасывала клоунскую маску и быстро уходила прочь.

Тут начинался новый, чужой и серьезный мир, в котором были болезнь и смерть сына, отъезд — как бегство — на Дальний Восток с «хетагуровками», тяжелый переход на лыжах в пургу, спасение сына Германа, встреча с ним, потом дружба с молчаливым таежным охотником. И повсюду в годах странствий Таня осталась одна, помощи не принимала: «Не надо. Я сама. Я все сделаю сама».

Никакого перерождения Бабанова не играла. Тему гадкого утенка, превратившегося в лебедя, заведомо отвергала. Она оставалась самой собой, сильной в своем упрямом одиночестве. Только мужество ее с годами взрослело. А душа ее продолжала жить, точно сдавленная под прессом. Там в сжатом виде и хранился тот далекий московский мир. Она ревниво его оберегала, не допуская туда никого. И потому казалась замкнутой, строгой. Только раз, прощаясь с Германом, на секунду ослабевала: «А ты знаешь, что у меня был…». И снова замыкалась: «Впрочем, теперь это ни к чему». Встряхивала ему руку и выходила, широко шагая в меховых унтах, как суровый, рано оставшийся без семьи ребенок.

Тема инфантильного героя с разрушенным миром детства была по-своему подхвачена и афиногеновской «Машенькой». {151} Пьеса была написана в 1940 г. и поставлена в 1941 г., когда повсюду в Европе уже рвались бомбы Писатель задумывался о том, как сохранить чувство человеческого единства и добра в мире, который стоял на краю трагических испытаний, как уберечь молодое поколение от ненужных разрывов. Конфликт, затухающий в каждом акте, может быть, и не поднимался к таким широким общечеловеческим раздумьям, но самим образом Машеньки с ними соприкасался.

На сцене, как это часто теперь случалось, героиня Афиногенова зажила чувствами более серьезными и действенными. Режиссер Ю. Завадский в театре им. Моссовета поставил афиногеновскую пьесу как лирическую комедию. На сцене и в зале много смеялись и проливали слезы умиления. Художник М. Виноградов соорудил добротную сумрачную квартиру старого академика Окаемова, сверху донизу заваленную книгами. Сюда и приходила его нежданная внучка Маша, отосланная матерью, решившей создать новую семью.

Машеньку играла В. Марецкая, и это многое в спектакле определило. В отличие от Тани Бабановой эта девочка переживала обратный процесс собирания, восстановления разрушенного мира. Но Марецкая с ее боевой демократической натурой несла с собой на сцену совсем иную тему. В ней не было той хрупкой, беззащитной нежности, которая окутывала бабановскую Таню. Эта девочка могла постоять за себя. Она была скорее сродни погодинской Анке с ее активным чувством дарованной свободы.

Крепко сбитая, угловатая девочка с короткими косичками появлялась на пороге окаемовской прихожей в потертой ушанке, в сиротском пальтишке, из которого давно выросла, и в мальчиковых башмаках. Марецкая выглядела скорее существом из другого мира, где комсомольцы строили свой молодой город, рубили лес, пели задорные песни и спали в палатках. Хотя у Афиногенова об этом не было сказано ни слова, актриса на такую перспективу роли намекала. Этот другой мир с приходом Маши внезапно пересекался с чуждым ему миром кабинетного ученого.

Две цельные натуры, две замкнутые внутри себя системы, казалось, совершенно друг в друге не нуждались. {152} Соприкосновение происходило насильственное, для обоих нежелательное. Хмурая Маша стремилась обратно домой, сердитый Окаемов (его играл Е. Любимов-Ланской) желал бы захлопнуть дверь перед носом непрошеной внучки, бесцеремонно прервавшей его научную работу. Но постепенно происходило трудное оттаивание обоих миров, каждый из которых преодолевал свою ограниченность. И когда внучка садилась на маленькую скамеечку у ног деда, она уже не была тем угрюмым, колючим и прямолинейным существом, каким вошла в эту квартиру. Детство естественно и мягко проступало в ней. И дед неожиданно для самого себя чувствовал, что ему в жизни, может быть, больше всего не хватало этой минуты — чтобы доверчивый ребенок сел у его ног. И он говорил с Машенькой о близкой смерти просто и откровенно, как с равной.

Образы арбузовской Тани, афиногеновской Машеньки и других лирических героинь, поднимавших теплую волну человеческого сочувствия в зале, несли людям в эту предвоенную пору близкую им гуманистическую мелодию. Но свои видимые пределы эти героини имели. Широких общественных тем они не затрагивали. К тому же достаточно анемичное режиссерское решение, полностью подчиненное актеру, по отношению к нему вторичное, не возвышало спектакли над уровнем личных проблем.

Это обстоятельство не зависело только лишь от воли или безволия того или иного режиссера. Теперь режиссер — особенно в современных спектаклях — все более очевидно отодвигался на второй план. Театр уходил от поэтического мышления, опасался слишком широких сценических обобщений. Образ среды был здесь едва ли не стереотипным: единицей измерения снова стала комната. Ее потолок, ее стены, ее габариты определяли границу существования героя. «Комнатная» драматургия не предполагала активного режиссерского вмешательства. Образ мира здесь замыкался пределами дома. Фантазия режиссера укладывалась в рамки быта. Актер силой своего дарования мог разомкнуть эти узкие пределы. Но режиссер «бытовой» формуле должен был подчиниться. Даже если это был такой режиссер, как А. Лобанов или Ю. Завадский.

## **{****153}** 12

Незадолго перед войной возникло молодежное студийное движение, которое попыталось выйти за пределы «бытового» театра. Группа молодых актеров во главе с драматургом А. Арбузовым и режиссером В. Плучеком решила написать и поставить пьесу коллективными усилиями. Так родился в 1940 г. спектакль «Город на заре», уникальный опыт, не имевший тогда продолжения, но все-таки сыгравший свою очистительную роль. Опыт, который вспомнится много позже, когда будут возникать молодые студийные коллективы 50 – 60‑х годов, когда «Современник» станет репетировать пьесы Розова, а Ю. Любимов на учебной сцене поставит «Доброго человека из Сезуана».

«Город на заре» рассказывал простую, бесхитростную и трудную историю — каких случалось в те годы тысячи — о комсомольцах, приехавших строить новый город в тайге. В этой истории не было главных или эпизодических персонажей. Все они составляли единый «хор строителей города» — это и был коллективный герой спектакля. Из «хора» выходили вперед парни и девчата, чтобы поведать о себе. А «хор» все время — то песней, то словом — комментировал чью-то исповедь и снова вбирал его в свои ряды.

Образ среды и образ героя здесь сливались. Снова, но в ином историческом обличье на сцене оживал принцип героя-массы.

Почему это произошло? Может быть, потому, что свежая правда о времени и о себе, которую доверчиво рассказывали молодые строители второй пятилетки, была еще не под силу одному из них. Может быть, потому, что прежние неразмышляющие энтузиасты сменялись энтузиастами, задумавшимися о жизни, и их общая неприкрашенная правда складывалась из многих частных правд. А может быть, потому, что теперь, в предвоенную пору, герой вновь слился со средой — в предощущении трагических перемен. Как знать…

Весь драматизм спектакля держался на том, что ребята попадали в невыносимо тяжкие условия: кто-то не выдерживал испытания, кто-то погибал, а кто-то выстаивал до конца. В этом была и своя романтика, и своя боль, {154} А поверх всех судеб поднималась одна общая мысль — можно ли остаться человеком в нечеловеческих обстоятельствах? Этот вопрос звучал для всех в ту тревожную пору глубоко современно и — на пороге войны — пророчески.

«Город на заре» стал спектаклем-предвестником и в эстетическом плане. В нем рождался «театр на заре» — с условной театральностью и безусловной правдой чувства. Ученик Мейерхольда, молодой режиссер В. Плучек строил зрелище, рассчитанное на фантазию зрителей: достаточно было намека, чтобы на маленькой клубной сцене возникала тайга, бушующая река с бревнами, по которым перебираются герои, «фордик», прыгающий по ухабам дорог. А декораций, в сущности, не было никаких: только тонкая березка, площадки ромбами, возвышение для «хора», ящики и кубы, из которых можно было творить все что угодно.

Разумеется, эстетика арбузовской студии, прожившей очень недолго — до наступления войны, не могла собой «отменить» сложившийся стиль «молодежных» спектаклей, где действовали бодрые «белокурые юноши в белых брюках с теннисными ракетками в руках, вылепленные из “чудесного сплава” фальши и умиления»[[131]](#footnote-132). Но назвать настоящих героев нынешнего дня и открыть для них перспективу в будущее эта студия сумела.

Между тем страна уже стояла на пороге войны. Последним спектаклем предвоенной поры, выдвинувшим нового героя, стал «Парень из нашего города» К. Симонова. Поставленный в театре им. Ленинского комсомола весной 1941 г., он тоже оказался по-своему спектаклем-предвестником и спектаклем-ожиданием. Пьесу молодого драматурга ставил И. Берсенев, ни на какие особенные режиссерские новации не посягавший. Среда, окружавшая героя, была привычным стереотипом. Герой будущей войны рождался в рамках сложившегося «бодрого» стиля эпохи. Единственной новацией были даты на занавесе — как хронология жизни, неотвратимо идущей от мирных будней к войне. Главным героем жизни — и сцены тоже — снова становился «человек с ружьем».

{155} Сергей Луконин проходил в пьесе большой жизненный путь — от парня, лазающего по заборам, играющего в футбол, ухаживающего за девушкой, задорно, как все, поющего «Если завтра война», до мужественного воина, сражавшегося в Испании и на Халхин-Голе. Но В. Соловьев играл своего героя словно знающим заранее, что его ожидает. С самого начала он выглядел рано постаревшим юношей, у которого отняли молодость, но который этого даже не замечает. «Армия для меня — все», — говорил Сергей с фанатической убежденностью. И жил, как сжатая пружина, — в ожидании призывного часа.

«Луконину Соловьева как-то стыдно быть штатским, называться учителем литературы, ходить по улицам. Он не свободен тогда, когда свободен, и, напротив, полностью освобождается, духовно расковывается, когда его судьба уже в руках войны, когда — гимнастерка, танк, служба»[[132]](#footnote-133).

Это был человек из того поколения, которому на долю выпало быть поколением военным. Может быть, в этом парне сгустилась, сжалась в кулак судьба народа, для которого мирные дни были короткой передышкой между боями. Два недолгих межвоенных десятилетия страна жила с оглядкой на революцию и гражданскую войну, сжав зубы, залечивала раны, подтянув ремень, отказывала себе во всем, чтобы начать наконец не разрушать, а строить. Но в первые же двери выстроенного дома постучалась война. Плечо еще не успело отвыкнуть от винтовки, ухо — от приказа. И потому война могла показаться естественным состоянием человеческой жизни.

… Пройдет немного времени, и на сцену придут новые истинные герои — герои Великой Отечественной войны, к зрителям выйдут фронтовики — солдаты и полководцы, санитарки и военврачи с их невыдуманными конфликтами и трагическими испытаниями. Здесь будут и простые «русские люди», сражающиеся и умирающие так, как они работали — строго и терпеливо, без пафоса и показного героизма. Здесь будут и люди, отторгнутые обществом, но возвращающиеся к своему народу, чтобы отдать за него жизнь.

{156} Сцена увидит и своего антигероя времен войны — полководца, упрямо ставшего на пути победы своего народа. Увидит и героя-массу военного времени — тех бесчисленных сталинградцев, которые, не раздумывая, положили свои жизни в битве у великой русской реки и тем решили исход всемирной схватки с фашизмом. А окончится вереница героев войны в первые послевоенные годы, когда будет поставлена трагическая эпопея о молодогвардейцах. Здесь в групповом портрете героя-массы будет рассмотрен каждый человек — отдельно и пристально. Мир, наступивший на земле, вновь вернет сцене чуткое внимание к человеку и человечности.

Режиссура окружит героя Отечественной войны близкой ему средой. Сначала, в манере предвоенного театра, эта среда останется нейтральной, вторичной по отношению к актеру. Она будет честно выполнять роль бытового фона — правдоподобного, но приземленного. Образ, поэзия, красота формы на время уйдут со сцены, потесненные жестокой правдой военных будней. Но эта жестокая — до натурализма — правда очистит сцену от фальши и умиления.

Потом постепенно в режиссерском почерке начнут проступать тяга к обобщениям, первые попытки увидеть события с высоты птичьего полета. Тогда сценическое пространство включит фронтовика и его тяжкий ратный труд в новый, внеличный контекст. И когда в «Молодой гвардии» над сценой взовьется гигантское алое полотнище, в режиссуру снова вернется поэзия. Зрители увидят красоту в бескомпромиссном, безоглядном подвиге юности и запомнят скульптурную группу мертвых молодогвардейцев, как метафору героизма.

## 13

Так завершилась 20‑летняя полоса жизни современного героя в режиссерских концепциях советского театра. Принесшая новый жизненный материал, эта пора выдвинула и новую систему взаимоотношений человека с окружающей его средой. Современная драматургия явилась формой интенсивной связи сцены с жизнью, силой, которая мощно воздействовала на театры в поисках правды жизни и реалистической образности. Почерпнутый из {157} самой действительности характер героя и его среды стал сценическим открытием нового, советского образа жизни межвоенной эпохи.

Динамика контактов героя и среды, каждый раз сложно детерминированная «предлагаемыми обстоятельствами» времени, показала активную роль режиссера в формировании образа человека и образа мира на сцене. Режиссерская воля (а когда-то и безволие) всякий раз обнаруживала внутреннюю необходимость прихода к принципу героя-массы или, напротив, гегемонии личности, обнажала как неразрывную связь, слитность человека со своей средой, так и непримиримые между ними противоречия. На протяжении этих 20 лет можно было заметить одну общую закономерность, которая сказалась в наиболее крупных работах театра: чем глубже, объемней и поэтичней решался образ среды в спектакле, тем обобщеннее становился образ героя. И наоборот: когда пульс режиссерской руки угасал и человека на сцене обступали безликие интерьеры, герой терял внеличный контекст своего существования и только редкие актеры силой своего дарования эту ситуацию преодолевали.

В эти годы амплитуда героической жизни на сцене представлялась широкой и многообразной. Ее размах простирался от первых революционных пьес до первых пьес об Отечественной войне, от конфликтов антагонистических со старым миром до конфликтов «между своими», а затем снова до непримиримой битвы с фашизмом. Но то, что в начале и в конце этого периода стояла война, многое в формировании героя определило.

Мирные конфликты поневоле теснились, с одной стороны, отзвуками войны прошедшей, а с другой — тревогами предвоенной поры. И это сказывалось в характерах мирных героев — строителей нового общества. Каждый из этих людей, хотел он того или нет, становился бойцом, не успевал отвыкнуть от оружия. Это придавало ему активности, закаляло, но невольно в чем-то и обкрадывало его духовность и человечность. Вот почему чувство ренессансной свободы, раскованности личности оказывалось короче и быстролетнее, чем того ожидал сам герой. А ощущение гармонии человека с миром сменялось жестокими разрывами.

{158} В этом не было вины самих людей. Такова была воля истории. Слишком трудное было время, и человеку волей-неволей приходилось чем-то жертвовать. Но когда мы сегодня всматриваемся в дела и дни людей, взошедших на сцену в 20 – 30‑е годы нашего века, то видим отчетливо все то великое, что они сотворили для будущего, удивляемся их мужеству, выдержке, самоотдаче, завидуем их вере, их безоглядному энтузиазму, их бескорыстию и цельности. В те годы сложился особый характер человека нового общества — и мы должны вспомнить о нем с уважением и беспристрастностью.

# **{****159}** Ю. А. Дмитриев Поиски формы комедийного спектакля

Гражданская война победоносно закончилась, однако экономическое положение молодой Республики Советов оставалось тяжелым. Голодали в городах, большие трудности испытывало крестьянство, промышленность и транспорт были разрушены. Выступая в марте 1921 г. на X съезде РКП (б), В. И. Ленин говорил: «Россия из войны вышла в таком положении, что ее состояние больше всего похоже на состояние человека, которого избили до полусмерти: семь лет колотили ее, и тут, дай бог, с костылями двигаться!»[[133]](#footnote-134).

В этих условиях привлечение частного капитала для восстановления народного хозяйства было мерой необходимой. Декретом Совета Народных Комиссаров от 30 июля 1921 г. крестьянам разрешалась продажа излишков сельскохозяйственных продуктов на рынках. Вскоре была разрешена частная торговля и частная промышленность.

В условиях новой экономической политики, или, как ее сокращенно называли, нэпа, оживление экономики сопряжено было с частичным возвратом к буржуазным отношениям. Появились характерные термины: «угар нэпа», «гримасы нэпа». Эти слова фиксировали опасность: в обществе заметной фигурой стал нэпман, т. е. торговец, предприниматель.

Коммерческий подход к делу быстро многое изменил в области литературы и искусства. В частных издательствах в изобилии выпускались в свет бульварные, по преимуществу переводные романы, повести, сборники новелл. Широкое распространение получили театры миниатюр. На их подмостках нередко ставились пошлые скетчи, авторы которых, посмеиваясь, по существу восхваляли нэпманов, их ловкость, изобретательность, деловую хватку, их умение выпутаться из сложных положений[[134]](#footnote-135).

{160} Разумеется, советская печать, театр, эстрада, цирковая клоунада решительно выступали против идеологического «оперения» нэпа, против обывательщины, мещанства, буржуазных настроений. На известном отрезке времени нэп и нэпманы привлекали к себе сугубое внимание деятелей искусства.

На протяжении десятилетия в театрах шли пьесы, прямо или косвенно посвященные проблемам, которые ситуация нэпа выдвинула или же обострила: «Вредный элемент» и «Шулер» В. В. Шкваркина, «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова, «Растратчики» В. П. Катаева, «Женихи» Н. А. Адуева и С. И. Антимонова, «Чудеса в решете» А. Н. Толстого, «Унтиловск» Л. М. Леонова, «Мандат» Н. Р. Эрдмана, «Хорошее отношение к лошадям» В. З. Масса и многие другие. С наибольшей силой против обывательского духа выступил В. В. Маяковский в пьесах «Клоп» и «Баня».

С другой же стороны, искусство в целом и театр в частности волновали проблемы индустриализации, которые с каждым годом становились все более актуальными. Разоренная страна, у которой не было в достатке ни дров, ни угля, чтобы осветить и отопить жилища, тем не менее мечтала о всеобщей электрификации, создавала план ГОЭЛРО, начинала строить первые электрические станции, привлекая к работе крупнейших представителей технической интеллигенции и поражая их смелостью планов превращения лапотной России в могучую индустриальную державу. Позднее эта ситуация будет запечатлена в пьесе Н. Ф. Погодина «Кремлевские куранты», но уже в 1918 г. в «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского звучала не только тема восстановления хозяйства страны, но и тема перестройки всей жизни трудящихся на новой индустриальной основе. Пафосом индустриализации воодушевлены были стихи пролетарских поэтов В. В. Казина, М. П. Герасимова, В. Т. Кириллова и многих других. Влюбленность в машину, в ее разумную функциональность охватила многих живописцев, зодчих, поэтов, {161} рисовавших в своем воображении картины будущего общества, построенного по законам разума и красоты. Идеи конструктивизма, выдвинутые архитектурой, живописью, поэзией, радостно подхватила театральная режиссура: конфликт между нынешней, нэповской Россией и будущим торжеством коммунизма в режиссерских композициях обретал характерную остроту противопоставления машинерии, конструкции, динамики пошлой, мещанской, собственнической стихии нэпа. Эти мотивы явственно звучали в своеобразном режиссерском творчестве Н. М. Фореггера.

При очевидной спорности, а иногда и явной опрометчивости иных его деклараций, при том, что Фореггер подчас уделял чрезмерное внимание форме и внешним средствам выразительности (в первую очередь эффектным групповым пластическим композициям), сравнительно мало заботясь об идейной насыщенности своих миниатюр, искания режиссера были несомненно одушевлены стремлением связать искусство с близким будущим, с социалистической новью.

С характерным для той поры ригоризмом Фореггер утверждал, что психологизм как таковой есть дурное наследие буржуазного театра, что современная сцена должна, минуя психологию и вовсе не интересуясь ею, показывать нового человека, демонстрируя его силу, акробатическую ловкость и легкость, мастерство, умение споро и ладно выполнять любую работу. Поэтому динамичные образы спектаклей Фореггера тяготели к сугубо внешнему «техницизму», в них явно доминировало «индустриальное», а социальное порой отодвигалось на второй план.

Все эти недостатки режиссерских композиций Фореггера заметили современные критики, первые же рецензенты его спектаклей. Тем не менее они указывали — и справедливо, — что Фореггер нащупывал оригинальные пути к политическому театру, созвучному новой действительности, и во многих случаях добивался интересных находок, выдвигал плодотворные идеи.

В 20‑е годы Фореггера, вероятно, не совсем обоснованно ставили в один ряд с Вс. Э. Мейерхольдом. В качестве учеников и художников с Фореггером сотрудничали С. М. Эйзенштейн и С. И. Юткевич.

{162} Широко образованный человек, знаток истории искусств, в частности живописи, Фореггер в сфере театра был самоучкой. Он не только никогда не обучался режиссерскому мастерству, но даже никогда не выступал на профессиональной сцене в качестве актера, не владел профессиональной терминологией, не мог, не умел ничего показать. Тем не менее этот одаренный дилетант красноречиво и горячо втолковывал актерам, чего он от них добивается. Актеры прекрасно понимали Фореггера и выполняли его указания с неукоснительной точностью, весело и азартно.

Киевлянин, студент университета, Фореггер, как и многие молодые люди предреволюционных лет, мечтал о полной перестройке театра, о том, «чтобы театр дышал свободно и независимо от жадных до наживы антрепренеров и от вкусов буржуазной публики»[[135]](#footnote-136).

Фореггера всегда отличали душевное здоровье, прекрасный вкус, ощущение подлинной красоты, ненависть к манерности и претенциозности. Всегда его идеалом был человек сильный телом и духом. В 1918 г. молодой Фореггер организовал в Москве Театр четырех масок. Театр помещался на частной квартире. Зал, переделанный из столовой, вмещал сорок зрителей, а о спектаклях извещали афиши, написанные от руки на листах, вырванных из школьных тетрадок. Поставлен был старинный фарс Табарена «Каракотака и Каракотакэ». Сами актеры, среди которых был молодой И. В. Ильинский, шили костюмы и делали декорации.

В постановке фарса Фореггер опирался на принципы цирковой клоунады и балаганного действия: пощечины, падения, каскады, палочные удары следовали друг за другом. Заметим, кстати, что любовь к фарсу, цирковой клоунаде Фореггер сохранил навсегда.

В 1920 г. Фореггер решил было поставить «Близнецов» Плавта. В беседе с корреспондентом журнала он говорил, что хочет перекомпоновать пьесу, усилить ее буффонный дух. «Я стремлюсь создать спектакль чистого гротеска, сотканный исключительно из элементов актерского мастерства. И слово, и жест важны не в своей психологической {163} или логической значимости, а в своей сценической выразительности и яркости»[[136]](#footnote-137). Однако репетиции «Близнецов» не были доведены до конца, ибо Фореггера в ту пору отвлекла от Плавта идея создания собственной студии, или, как он ее называл, Мастерской Фореггера (Мастфор); это дело стало главным в его жизни.

Театр был открыт в 1921 г. Не было денег, помещения, декораций, костюмов. Группу молодых энтузиастов приютили в Доме печати. В их распоряжении оказались небольшой зрительный зал и совсем маленькая сцена. Участники труппы сами по собственным эскизам шили костюмы, писали и строили декорации.

Ставились пародии на постановки московских театров: Большого, Камерного, Теревсата, театра Мейерхольда. Стремясь к созданию нового репертуара и новых театральных форм, Фореггер хотел иронически показать и отвергнуть то, что ему казалось в современном театре неприемлемым. Пародировалась, с одной стороны, аполитичность репертуара, его отрешенность от современности, а с другой — свойственная «агитке» элементарность поучений, дидактичность. Особенный успех имело обозрение «Хорошее отношение к лошадям» (название было позаимствовано у В. В. Маяковского). Автором большинства пародий, которые ставились Фореггером, был молодой журналист, рецензент и писатель-сатирик В. З. Масс.

В 1922 г. Мастфор получил постоянное помещение на Арбате в небольшом, поныне еще сохранившемся доме № 7. Тогда в одном из журналов было сказано: «Мастфор идет к буффонадному театру современности»[[137]](#footnote-138). Несколько позднее Г. К. Крыжицкий в книге «Режиссерские портреты» писал, что Фореггер — «мастер малого искусства эстрады, кабаре и вообще прикладных форм театрального творчества… трюкист, умеющий по-европейски подать хорошо сработанный эстрадный номер»[[138]](#footnote-139).

Однако злободневная буффонада и сатира Фореггера опиралась на довольно основательное изучение опыта старинных простонародных зрелищ. П. А. Марков утверждал {164} в 1924 г.: «Молодой режиссер Н. М. Фореггер влюбляется в искусство французских шарлатанов и площадный фарс. Он восхищен актерами-акробатами, актерами-фокусниками. Они играют, кувыркаясь, они представляют, фокусничая, совершая головоломные прыжки и отпуская легкомысленные остроты. Это искусство большой внешней техники и виртуозности».

Актеры, с которыми Фореггер хотел иметь дело, должны были обладать многими навыками: уметь жонглировать, танцевать, исполнять акробатические трюки. Характеризуя искусство Фореггера, П. А. Марков отмечал, что режиссер приближал текст своих пародий, буффонад и клоунад к злобе дня. Он насыщал представления веселыми куплетами и зажигательными танцами. «Движения и танцы он подсматривает у современной улицы. Он использует в своих постановках шумовой оркестр, он создает танцы, передающие работу машин, его актеры исполняют комические роли приемами клоунады и цирка»[[139]](#footnote-140). Остроумно сочетая приемы старинного фарса и цирка с приемами современного мюзик-холла, Фореггер стремился все эти разнообразные средства выразительности поставить на службу боевой и актуальной сатире.

В этом отношении работа Фореггера над обозрением В. Масса «Хорошее отношение к лошадям» особенно показательна: тут режиссер беспощадно высмеивал мещанство во многих его проявлениях. «Мастфор, — заметил один из рецензентов, — разрушительно обстреливал Тверскую и Кузнецкий, оставляя на тротуарах трупы обывателей, метафизиков, лирических поэтов и соглядатаев истории»[[140]](#footnote-141). Действительно, под беглым огнем сатиры «Хорошего отношения к лошадям» очутились самые разнообразные персонажи: от наглых рыночных торговок до декадентствующих стихотворцев, от робких и растерянных интеллигентов до краснобаев, демагогически пользовавшихся к месту и не к месту революционной фразеологией. Написанный В. Массом текст был остроумен и язвителен. Все же главное новшество спектакля заключалось не в колкости реплик и не в меткости ударных {165} реприз, а в оригинальной пластической форме представления: в том слиянии элементов танца и акробатики с характерными зарисовками современной уличной натуры, из которого создавалась вся причудливая и пестрая ткань динамичного зрелища.

Все второе отделение «Хорошего отношения к лошадям» было выдержано в стиле мюзик-холла. Танцы под джаз, поставленные Фореггером, «прозвучали» как некое откровение, как доказательство, что время требует новых ритмов. Особенный успех имел пародийный танцевальный номер «Мукки аус Кентукки». Для актрисы, исполнявшей этот танец, С. М. Эйзенштейн придумал чрезвычайно выразительный костюм: большая шляпа и висящая на шелковых ленточках юбка, сделанная из шелкового абажура.

В другом обозрении, написанном тем же Массом, — «Улучшенное отношение к лошадям» — центральным стал номер «Твербуль» («Тверской бульвар»). Опять-таки и тут режиссер, эксцентрически утрируя обычные эпизоды вечерней московской жизни (самая идея номера возникла из жанровых зарисовок с натуры, сделанных художником В. В. Лебедевым), высмеивал всевозможную человеческую «накипь» времен нэпа: пижонов-«клёшников» (разгуливавших в модных брюках клеш), мошенников, аферистов, панельных девиц и т. п. В пародийных танцах под самые ходкие, разбитные мотивчики Фореггер средствами пластического шаржа выразительно подчеркивал их специфические манеры, повадки, их пошловатый «шик». Сатира обладала неоспоримой меткостью и остротой. Спектакль понравился В. В. Маяковскому, охотно посещавшему спектакли Фореггера и сочувственно относившемуся к его опытам.

Наиболее сильное впечатление на зрителей в постановках Фореггера производили «механические танцы» и «танцы машин». Сама идея такого рода представлений была подсказана В. Парнахом: он видел аналогичные номера в Париже. Но если на Западе такого рода танцы обретали оттенок трагический, с экспрессионистским надрывом, демонстрируя, как машина «перебарывает», подавляет и обесчеловечивает человека, то Фореггер придал «механизированной хореографии» оптимистический дух. Его танцы и пантомимы призваны были восславить {166} идею технической революции, в них воплощалась мечта об индустриализации страны.

«Танцы машин» имели два варианта. Первый назывался «Поезд». Сцена изображала железнодорожную платформу, где появлялись начальник станции, машинист, кондуктор, а вслед за ними и пассажиры поезда, в том числе торговки, командировочные, бабы-мешочницы, некая дама в кожаной куртке, мальчишка-беспризорник и т. п. Выглядело все это как шутливая пантомимическая зарисовка с натуры: начальник станции распекал машиниста, беспризорник норовил украсть булку из чьей-то корзины. Но тут раздавался звонок станционного колокола, и все персонажи «входили в поезд», т. е. становились в шеренгу, положив руки на плечи друг другу. Резким перестуком чечетки, звучавшей очень громко, так как на планшете сцены под ногами актеров были разложены листы железа, обозначался момент, когда поезд трогался. Потом танец ускорялся — поезд убыстрял ход. Синкопы, сбои танцевального ритма, создавали впечатление, словно поезд погромыхивает на стыках рельсов. Сцена погружалась в темноту, помреж раздавал артистам зажженные папироски, и казалось, что поезд с грохотом мчится в ночи, а из трубы паровоза разлетаются искры. Иллюзия — звуковая и зрительная — была полная, в зале раздавались восторженные аплодисменты.

Другой вариант — собственно «Танец машин» — исполнялся под аккомпанемент звукоподражательного шумового оркестра. По свистку на подмостки выбегали актеры и актрисы в одинаковой прозодежде — в черных трусах и белых майках — и выстраивались в ряд, подобно спортсменам-гимнастам. Следующий свисток был сигналом к началу сложной и быстрой перегруппировки, в результате которой на сцене возникала многоступенчатая пирамида из человеческих тел. Ее очертания напоминали большую машину. Артисты «равномерно раскачивались, как машина на заводе», из-за кулис доносилось «грохотание и жужжание»[[141]](#footnote-142). Действие трансмиссии воспроизводили двое мужчин: они стояли на расстоянии трех метров друг от друга, а вокруг них плотной шеренгой, {167} мелкими шажками передвигались подобно движущейся ленте девушки.

Одна из самых гибких девушек, сильно выгнувшись, изображала пилу. Партнеры держали ее за руки и за ноги и раскачивали, имитируя движения механической пилы. Способом пластической имитации изображалась и целая кузница: молотками служили кулаки актеров, а «роль» парового молота исполняла девушка, которую партнеры то поднимали, то опускали по вертикали головой вниз, воспроизводя равномерные удары молота по наковальне.

Организуя всю эту механизированную хореографию, Фореггер старался добиться идеально точной и абсолютно внеэмоциональной динамики, дабы вызвать впечатление работы хорошо налаженного механизма. Его «машина» должна была стать символом технического прогресса, борьбы за индустриализацию. «Танцы машин» пользовались большим успехом.

Работа в Мастфоре была высшим взлетом режиссерского таланта Фореггера. Но и в это время он нередко стремился к утверждению самодовлеющего приема, иногда выразительного, эффектного, но лишенного значительного содержания. Мейерхольд говорил: «Фореггер — хороший формовщик театрального зрелища»[[142]](#footnote-143), ничего больше не прибавляя к этим словам. Другой известный режиссер, Н. О. Волконский, высказался еще определеннее: «Рукоплещем форме, тоскуем по содержанию. Мастфор — явление интересное, желаем ему стать значительным»[[143]](#footnote-144).

С сегодняшней точки зрения давние опыты Фореггера представляют большой интерес хотя бы уже потому, что в Мастфоре отчетливо обнаружила себя тенденция к использованию в едином комическом представлении возможностей драматического театра и музыки, диалога и танца. Эстрадный танец занимал значительное место едва ли не во всех лучших работах Фореггера, вступая в органическую связь с пародийным или сатирическим текстом. Такие эксцентрические сочетания характерны для самых известных номеров Мастфора: «Буденновская кавалерия», «Американцы с Лиговки» и др. Причем Фореггер часто {168} придавал танцу иронический оттенок (например, модные западные танцы, исполнявшиеся «шпаной с Лиговки»: «Хвострот», «Ту степь» и др.).

С другой стороны, танец у Фореггера иногда подавался патетически, режиссер пытался средствами танца изобразить трудовые процессы, работу машин. Впоследствии этот прием будет использован многими другими постановщиками.

Чтобы лучше понять и оценить режиссерское искусство Фореггера, целесообразно познакомиться с его собственными высказываниями. Иногда эти высказывания противоречивы, но суть творческих устремлений Фореггера установить все же можно.

В 1924 г. Фореггер говорил: «Верю в одно — театр доживает последние дни, скоро он никому будет не нужен. Поэтому от души могу приветствовать ту музик-холлизацию старых пьес, тот монтаж аттракционов, которые привносит Вс. Мейерхольд с Эйзенштейном в “Лесе” и “Мудреце”. Здесь забываешь о “Лирах” и “Масках”. Будущее за кино и мюзик-холлом»[[144]](#footnote-145).

По мнению Фореггера, последние дни доживал психологический театр, который должен был уступить место спортивно-динамическим зрелищам, соответствующим духу приближающейся машинизированной эпохи.

Для нового искусства огромное значение имеет прежде всего ритмическая определенность. «С тех пор как человек слышит биение своего сердца, ведущего его сквозь время к смерти, он знает, что такое ритм».

Второй компонент актерской игры — поза, «она определяется отношением членов тела между собой». «Поза обнимает все: от положения корпуса до изгиба пальца и направления взора, в ней ничего не должно быть лишним; иногда кончики пальцев могут сказать больше, чем самое выразительное лицо. Переход из одной позы в другую есть жест». «Жест ведет мелодию, поза ее оттеняет, в чередовании жестов и поз раскрывается сценическое действие»[[145]](#footnote-146).

Но, если это так, значит, актер должен мастерски владеть своим телом. Отсюда сугубый интерес Фореггера к {169} цирку и мюзик-холлу. Именно «цирк показал актеру значение тела как инструмента гибкого, покорного, выразительного, научил его методам определения материала, мюзик-холл научит его творчеству, подходу к работе и свойствам образов современного театра, четкому их оформлению и темпу сценического действия»[[146]](#footnote-147).

Фореггер считал, что театр — искусство по преимуществу пластическое и, значит, слово играет в нем служебную роль. «Пора вспомнить, что в театре очень часто работали не умеющие ни читать, ни писать, но не было ни одного слепца». Можно высоко ценить Шекспира, Мольера, Гоголя, утверждал Фореггер, но ставить их пьесы сегодня нецелесообразно. Время требует от театрального спектакля сжатости, пестроты впечатлений, учащенного ритма. Искусство, если оно хочет быть современным, должно воспевать город и машину.

Фореггер призывал работников театра помнить, что современное искусство должно обращаться к теме труда, говорил, что, например, ленинградский порт, «крепнущий с каждым днем, должен стать одним из основных вдохновителей художников».

Сила мюзик-холла в том, что он первый понял величие небоскребов, почувствовал музыку в перебоях моторов, восхитился тем, как двигается современный человек. «Он заставил музыку синкопой ответить на удары рычагов, стук пулеметов и треск мотоциклов, он создал кэк-воки и пар-таймы, шимми, в нем много черпает Дебюсси (кэк‑вок), и Стравинский (пар-тайм), и целая группа композиторов Франции»[[147]](#footnote-148).

Фореггер утверждал: в искусстве театра необходимо сочетание точности, красоты и целесообразности. Но тут настораживала фраза: «Абсолютное торжество *как* перед *что*». И далее: «Пафос и лирика в пьесах наших дней покажутся или ходульными, или будничными, или враждебными»[[148]](#footnote-149).

Что же должно противостоять пафосу, лирике, психоанализу на театральной сцене? Со всей решительностью {170} Фореггер заявлял: «Трюк!». Но он просил не смешивать трюки с «фортелями». Трюк, по его убеждению, — это сценический поворот, сценический удар, сразу позволяющий понять суть характеров и разобраться в обстоятельствах.

Несомненно, Фореггер был связан с конструктивизмом. Конструктивисты требовали от искусства рационалистической целесообразности, математического расчета, они стремились слить искусство с производством, полагая, что в современных условиях машина эстетически более значительна, нежели, к примеру, скульптура великого мастера.

Машина в современной жизни стала другом и помощником человека, машина красива, и чем целесообразнее, тем и красивее, ее непременно следует любить. В то же время работа возле машины требует тренированного тела, ловкости, находчивости, организованной пластики, выверенного темпа и ритма. Следовательно, сам человек должен быть «машинизирован», и первый пример такой «машинизации» человеческого тела должен подать актер. Сцена — лаборатория, вырабатывающая технику движения.

Руководствуясь такими принципами, Фореггер уделял преимущественное внимание пластической форме образа, внешнему облику персонажа. Для участников его представлений особое значение приобретал костюм: от костюма во многом зависел характер пластического рисунка роли, а так как Фореггер всегда стремился к гротескной остроте, то и костюмы у него часто бывали очень эксцентричными, утрированными или шаржированными, за исключением только тех случаев, когда режиссер одевал своих артистов в спортивную униформу. Работая с актерами, он всегда искал выразительные и специфические жесты и интонации, которые сразу же определяли самую суть персонажа, служили бы ему своего рода визитной карточкой. Идею перевоплощения актера в образ, слияния актера с персонажем Фореггер отвергал. Гораздо более привлекательна для него была манера играть «отношение к образу», т. е. откровенно показывать, что актер как бы со стороны критически оценивает того, кого изображает. В силу короткометражности фореггеровских «номеров» заведомо отвергалась и возможность эволюции {171} образа, его развития. Образ не развивался, а предъявлялся — сразу, четко и однозначно, вполне определенно. В этом смысле искусство Фореггера обнаруживало близость к эстетике народного площадного театра, оперировавшего игрой масок. Персонажи театра Фореггера в сущности возникали перед зрителями как гротесковые маски, каждая из которых являла собой некий художественный концентрат того или иного типа, а отнюдь не сложный и противоречивый индивидуальный характер. Клоунада рассматривалась Фореггером как эталон актерской игры и очень часто сопровождалась танцами, акробатическими трюками.

Комментируя эксперименты Фореггера, П. А. Марков справедливо замечал, что режиссер, используя форму злободневной буффонады, «пытается создать новый театр масок, взятых из текущей жизни, пришедших на смену милым, но уже умершим маскам итальянской комедии», и что от актера он требует «умения управлять своим телом как послушным орудием»[[149]](#footnote-150).

Понятно, что такому театру вовсе не надобны были иллюзорные декорации, писаные задники и кулисы, настоящая мебель и т. п. Оформление сцены было скупым и ярким, довольствовалось условными конструктивными деталями, которые не изображали, а только обозначали место действия.

В 1924 г. в помещении Мастфора на Арбате произошел пожар. Сгорели все декорации и костюмы. Возобновить деятельность Мастфора не удалось, и короткая история этого коллектива оборвалась.

Н. М. Фореггер впоследствии работал и в опере, и в цирке. Его мастерство обрело зрелость уверенного профессионализма. Но как художник-новатор, своеобразный и склонный к смелым экспериментам, он был наиболее интересен, когда стоял во главе Мастфора и когда спектакли его вызывали резкие столкновения противоречивых мнений. Именно тогда П. А. Марков писал о нем: «Нельзя мыслить этого дилетантствующего мастера и искусного дилетанта вне буйного веселья, резкого крика, звона и шума, суетливых движений и двигающихся масс, — таково его искусство, и он в нем единственный»[[150]](#footnote-151).

## **{****172}** \* \* \*

Если в постановках Н. М. Фореггера нащупывались некоторые приемы создания современного синтетического комедийного зрелища, то другой интересный режиссер 20‑х годов, Д. Г. Гутман, гораздо больше внимания уделял воплощению на комедийной сцене конкретных ситуаций и персонажей, выхваченных из самой действительности.

Работа Фореггера носила экспериментальный, отчасти даже внутритеатральный характер. Гутман же рассчитывал на широкую зрительскую аудиторию. Начав в качестве помощника режиссера в антрепризе Н. Н. Синельникова, Гутман в 1917 – 1918 гг. возглавил «Свободный театр» в Воронеже. В 1919 – 1920 гг. он был главным режиссером московского Театра революционной сатиры (Теревсата). С 1924 г. Гутман — художественный руководитель московского театра Сатиры.

Человек, склонный к шуткам, проказам, фортелям, он иногда и спектакли превращал в своего рода набор комических приемов, лишенных значительного содержания. Нередко, однако, Гутману удавалось ввести буффонный «номер» в общий ход комедийного действия так, что злободневная буффонада принимала на себя определенную идейную нагрузку, приобретала остроту, сатирическую колкость и связывала постановку с живой действительностью.

Уже в 1918 – 1919 гг. Д. Гутман утверждал: «Театральное искусство должно быть выше действительности, но не отрываться от действительности… Задача современного театра не только отражать жизнь, но и преображать ее. Для достижения этой задачи желательно, чтобы театр был синтетическим, ибо сама жизнь синтетична… Театральная действительность, театральная реальность не являются миражом, выдумкой, а лишь особым художественным разрезом действительности. Задача советского театра через театральную реальность вскрывать правду и реальность социализма»[[151]](#footnote-152).

Возглавив московский театр Сатиры, Гутман сразу поставил вопрос о репертуаре. К моменту, когда этот театр {173} был открыт, выдвинулся ряд крупных писателей-сатириков: Демьян Бедный, В. В. Маяковский, А. И. Безыменский, Б. С. Ромашов и др. Однако Гутман ориентировался на иной круг авторов, связанных преимущественно с театрами миниатюр. Гутману казалось, что едва ли не центральное место в репертуаре должны запять злободневные сатирические обозрения, а главным объектом сатиры должен стать нэпман. Обозрения предполагалось составлять из коротких комедийных сценок, так или иначе связанных между собой. В одной из статей, определяющих кредо театра Сатиры, Гутман писал: «Быстрая отзывчивость, мгновенный отклик на явления быта диктуют театру форму обозрения, то есть такого действия, где краеугольным камнем является не логическое развитие интриги и характера, а самостоятельная ценность отдельных кусков обозреваемых событий, кусков, спаянных единством сатирической мысли»[[152]](#footnote-153).

Обозрение, полагал он, может использовать все сценические формы — до эксцентризма включительно. Оно вообще наиболее естественная форма комедийного действия периода революционной перестройки общества. Советская комедия обязательно будет обращаться к быту, но новый быт «еще не консервировался, каждый день приносит все новые формы: жизнь необычайно подвижна. И с этой точки зрения перед молодой русской драматургией стоит трудно разрешимая задача. Обозрение временно заменяет комедию, да, пожалуй, и оперетту»[[153]](#footnote-154).

Гутман вместе с другими литераторами зачастую сам работал над обозрениями. Это не означало, что он садился к столу и писал тексты, но он умел расшевелить писателей, предложить им темы, сюжетные ходы, придумать неожиданные комические положения, остроумные шутки. Литераторы любили сотрудничать с Гутманом, и в результате иногда трудно было разобрать, что в тексте принадлежало драматургу, а что шло От режиссера (имя которого часто ставили на афише как одного из авторов обозрения).

Во время репетиций Гутман то и дело легко вставал из-за режиссерского столика, выходил на сцену, импровизировал, {174} предлагал актеру столько нового, что актер иной раз терялся, не зная, что именно использовать из предложенного. Нередко Гутман на репетиции досочинял пьесу, придумывал остроумные, злободневные репризы. Того же он требовал и от актеров. Исполнитель, который на репетициях только повторял авторский текст, не внося в него ничего своего, Гутмана, как правило, не устраивал. Репетиция мыслилась как коллективная импровизация, цель которой — обогащение текста в процессе подготовки спектакля.

Конечно, подлинная сатирическая острота далеко не всегда была свойственна обозрениям театра Сатиры. Гутман и сам порой предпочитал сатире легкую насмешку, веселый каламбур, остроумную шутку. Его спектакли несли заряд бодрости, легкости и жизнерадостности. Он говорил: «Наш театр особого назначения — его задача сигнализировать о встречающихся недостатках, пороках. Мы — театр маленький, быстрый, веселый, подвижной, у нас нет времени лечить, мы только обнаруживаем симптомы болезни. Пусть их лечат большие, серьезные театры»[[154]](#footnote-155).

Первый спектакль, которым открылся московский театр Сатиры, — «Москва с точки зрения» В. З. Масса, Б. Я. Типота, Н. Р. Эрдмана и Д. Г. Гутмана, поставленный Гутманом и оформленный художником К. С. Елисеевым, — в этом смысле был весьма характерным. Семья провинциалов со странной фамилией Пуприяки впервые попадала в Москву, и здесь их многое поражало. Перед зрителями проходили разнообразные картины московского быта. Большое внимание уделялось литературным и театральным событиям столицы. Иные сценки были веселы, остроумны, другие банальны и даже скучны. Но в целом разворачивалась широкая картина московского быта в годы нэпа.

И в дальнейшем московский театр Сатиры чаще всего ставил обозрения, в создании которых самое активное участие принимал Гутман. С 1924 по 1929 г. здесь прошли «Захолустье» (1924), «Спокойно, снимаю» (1925), «Семь лет без взаимности» (1925), «Европа, что надо» {175} (1925), «Ой, не ходи Грицю на “Заговор императрицы”» (1925), «Мишка, верти» (1925), «Насчет любви» (1926), «Мечты… мечты» (1926), «А не хулиган ли вы, гражданин?» (1927) и др.

Обозрения всегда были написаны на злобу дня, и их тексты постоянно обновлялись. Известен такой эстрадный афоризм: «Утром в газете — вечером в куплете». Гутман применял это правило к своим обозрениям, считал возможным и даже необходимым постоянно в текстовом отношении обновлять каждый спектакль. Подчас режиссер вместе с одним из актеров придумывали новый сюжетный ход и до спектакля никому об этом не говорили. А на спектакле неожиданно для партнеров раздавалась новая реплика или вдруг менялась мизансцена. Актеры театра Сатиры обычно умели с честью выходить из самых затруднительных положений. Гутман требовал от всех участников спектаклей постоянной готовности к таким сюрпризам. На новую реплику следовало мгновенно дать ответ, по возможности остроумный, в новой мизансцене надо было уметь быстро сориентироваться.

В спектаклях ощущалась та самая импровизационность, которую Гутман больше всего ценил и которой всегда добивался. Например, он говорил: «Сегодня меняем выходы, те, кто появлялся слева, выходят справа, и наоборот». Или: «Сегодня все вместо “вы” обращаются друг к другу на “ты”».

Предлагая все новые и новые приспособления, режиссер преследовал одну цель: создание непринужденной, веселой атмосферы исполнения комедийного спектакля.

Конечно, далеко не все поставленные Гутманом спектакли отличались подлинной глубиной, но все они были веселы и оптимистичны.

Все же случалось, что Гутман поднимался до уровня подлинной сатиры. Так произошло, когда он в 1927 г. поставил в Московском театре оперетты «Женихи» Н. А. Адуева и С. И. Антимонова на музыку И. О. Дунаевского.

Пьеса была написана по мотивам повести В. П. Катаева, и в ней рассказывалось, что к вдове трактирщика еще во время похорон ее супруга начали свататься гробовщик, извозчик, повар, дьякон и маркер. На фоне поминального обряда и потом свадебного пира разыгрывались {176} курьезнейшие сценки мещанского быта. Но выяснялось, что трактирщик был принят за мертвеца по ошибке, и он возвращался к домашнему очагу. Один рецензент писал: «Новая постановка, не отходя от опереточного канона, сумела придать социальную значимость зрелищу и показать неплохую сатиру на провинциальное мещанство… Вся постановка взята в бодром темпе и насыщена шуткой и здоровым смехом»[[155]](#footnote-156). Другой рецензент, подчеркнув сатирическую направленность спектакля, отмечал: «Все так красочно, пляшуще, и какая легкость»[[156]](#footnote-157). Опереточные актеры отходили от штампов, создавали гротесковые, но узнаваемые, достаточно конкретные образы.

Особое место занимала работа Гутмана в московском и ленинградском мюзик-холлах. С деятельностью Гутмана был связан переход этих театров от эстрадно-цирковых дивертисментов к сюжетным представлениям.

Первое такое обозрение «Чудеса XXX века» (в Ленинграде — «Чудеса XXXI века») Д. Г. Гутман написал совместно с В. Я. Типотом и сам поставил. Режиссер определил принцип спектакля как «монтаж аттракционов», заимствовав термин у С. М. Эйзенштейна. Критик М. Б. Загорский так оценивал постановку: «Д. Гутман проявил большую настойчивость и весьма острую изобретательность. Самый замысел великолепен. Смонтировать ряд прекрасных заграничных номеров, демонстрирующих силу, ловкость, искусство тренированного тела, какой-то абрис будущего физкультурного человека на фоне современной человеческой немощи и всех отрыжек технически отсталого быта, — разве это не остроумно? Перенести место действия — эстрадную площадку в XXX век и посмотреть оттуда на наш сегодняшний быт»[[157]](#footnote-158).

Отзыв Загорского свидетельствует о том, что идеи, увлекавшие Фореггера, получили затем определенное развитие и в практике Гутмана, во всяком случае на подмостках мюзик-холла.

В начале 30‑х годов Гутман работал в ленинградском театре Комедии. Здесь с особенной силой выявились его {177} достоинства и недостатки. Оценивая постановку «Чужого ребенка» В. В. Шкваркина, М. Янковский назвал ее одной из лучших работ режиссера, «нашедшего для каждого персонажа индивидуальность, блестяще поставившего ряд сцен»[[158]](#footnote-159).

Так же высоко была оценена и постановка «Стакана воды» Скриба: «Гутман тщательно поставил эту пьесу… Он как бы подчеркнул специфически французскую природу этой комедии (у скрибовских англичан явно французская речь) и вместе с тем способствовал развертыванию несложной, но полезной темы — о том, как условны мораль и высокие принципы государственных мужей»[[159]](#footnote-160).

Но, ставя «Укрощение строптивой» В. Шекспира, Гутман не поверил, что старинная комедия может удержать внимание зрителей. «А вдруг будет скучно? А вдруг зрительный зал не захочет последовать за интригой, развертываемой Шекспиром, и останется холодным, не находя в самом тексте Шекспира повода для смеха». И Гутман посадил в ложу «идеального зрителя», комментирующего на протяжении спектакля все перипетии действия. «Цель достигнута. Зрительный зал заставили смеяться во всех опасных местах»[[160]](#footnote-161).

Сама идея ввести в шекспировский комедийный спектакль такого непринужденного комментатора хотя и вызвала раздражение критики, но была интересна. В ней проступила все та же, всегда свойственная Гутману, забота о легкости, непринужденности развития комедийного действия и о непременной связи спектакля с аудиторией, с сегодняшним днем.

И Фореггер, и Гутман, работая в сфере комедии, не располагали, как правило, первоклассной комедийной драматургией, вбирающей и выражающей в остром драматическом конфликте реальные противоречия современной жизни. Оба многое сделали в поисках новой выразительности комедийного спектакля и комедийного актера. Их искания сопутствовали работам других мастеров, прямо устремившихся к современной сатирической комедии.

## **{****178}** \* \* \*

Говоря об одной из главных тем советского искусства 20‑х годов — о борьбе с мещанством, со стихией буржуазности, необходимо обратить внимание на некоторые особые обстоятельства. Речь идет о неустойчивости, непрочности того положения, которое заняли нэпманы в молодом советском обществе. Газеты не переставали повторять, что разрешение частной торговли — всего лишь временное отступление, что частный капитал из промышленности и торговли будет вытеснен в ближайшее время. Да так и происходило. К тому же частный капитал допускался только в небольшие, но большей части полукустарные предприятия. При помощи налоговой системы Советское государство решительно ограничивало возможности частных магазинов и фабрик. При получении кредитов и сырья государственные учреждения имели очевидные преимущества. Любое нарушение частником правил торговли или производства каралось по всей строгости закона. К тому же профсоюзные организации предъявляли максимум требований по охране прав трудящихся, работающих на частных предприятиях. Стоит перечитать роман М. Ф. Чумандрина «Фабрика Рабле», вышедший в 1928 г., чтобы понять, как в этих условиях вынуждены были изворачиваться нэпманы и те, кто так или иначе пытался им покровительствовать.

Складывалась достаточно парадоксальная ситуация: с одной стороны, были открыты казино, роскошные ночные рестораны, на вывесках многих магазинов значились фамилии их владельцев, по улицам разъезжали лихачи и автомобили с Желтой полосой и кругом, где значилось: «Частный прокат» (вспомните Адама Козлевича из «Золотого теленка» И. А. Ильфа и Е. П. Петрова); а с другой стороны, нэпманы ощущали неуверенность в своем будущем и поэтому испытывали нервозность. Деятельность нэпманов приобретала какой-то эфемерный характер, ее можно было охарактеризовать понятием, существующим в карточном гадании: «Пустые хлопоты».

Но это не означало, что нэпманы сидели сложа руки, они принимали все меры, чтобы удержаться на поверхности, прибегая ко всякого рода авантюрам, прежде всего ко взяточничеству. Именно это нашло отражение в {179} пьесе Б. С. Ромашова «Воздушный пирог», премьера ко торой состоялась в театре Революции 19 февраля 1925 г. Современники полагали, что комедия написана под влиянием нашумевшего судебного процесса директора банка Краснощекова и его сообщников, незаконно кредитовавших частных хозяев. Но, несомненно, пьеса выходила за рамки частного случая, она типизировала происходящие в жизни процессы.

Комедию Ромашова поставил в театре Революции режиссер А. Л. Грипич, с 1924 г. возглавлявший этот коллектив. Вокруг спектакля «Воздушный пирог» развернулась оживленная дискуссия. Были и такие, кто целиком отвергал пьесу. Так, например, в одной из рецензий говорилось: «Желая поставить к позорному столбу нашу советскую “краснощековщину”, в этой пьесе театр вывел на сцену ряд героев нэпа в таком виде, что души всех нэпманов могут только радоваться. Пьеса, на мой взгляд, безусловно реакционна, и можно только удивляться, как ее допустили до театра, носящего заголовок театра Революции. Пьесу необходимо снять с репертуара и как можно скорее»[[161]](#footnote-162).

Споры вызывала и постановка Грипича. Утверждалось, что спектакль обнаруживает «редкую бедность режиссерской мысли, беспомощную простоту решения театральных задач… Актеры играют одни лучше, другие хуже, и не их вина, что они не могли создать нового из такого затхлого материала»[[162]](#footnote-163).

Однако большинство критиков и пьесу, и спектакль поддержали. Выдающийся фельетонист М. Е. Кольцов писал: «“Воздушный пирог” — пьеса далеко не мировая, но глубоко задевающая нас отображением именно сегодняшнего дня, “проклятых вопросов”, будничного быта нашего, именно советского нэповского времени»[[163]](#footnote-164).

Впоследствии Б. Ромашов рассказал, как сам он понимал свою задачу: «Форма социальной комедии еще никем не была испытана. Работая над пьесой, я стремился найти {180} такие очертания для ее композиции, которые давали бы возможность включить все многообразие лихорадочного первого периода нэпа и борьбу против спекулянтских элементов». Основная линия сюжета, по словам Ромашова, «вела от бытовой действительности к фантастическому вымыслу. Ни грана пессимизма и никакой плоской реальности — таково было задание»[[164]](#footnote-165). Действие пьесы происходило в 1922 г. Коммерсант Семен Рак, организуя разного рода дутые предприятия, втягивал в свои сферы директора банка Коромыслова и кое-кого из его окружения. Этому противостояли честные банковские работники во главе с секретарем партячейки Крышкиным и председателем месткома Русаковым. Семена Рака и других авантюристов арестовывали. Перед концом спектакля Коромыслов произносил покаянную речь.

Задумывая спектакль, режиссер стремился решительно отойти от абстрактной «революционности», которая в значительной степени была свойственна прежним спектаклям театра. Он говорил: «Постановкой “Воздушный пирог” театр Революции отмечает тот новый поворот в художественно-общественной линии современного театра, который может быть определен как подход к *созданию современного бытового спектакля*. По своему материалу пьеса исключительно актерская и в этом отношении является первой и новой в современной драматургии. Это дало основание в центре всей работы поставить работу актера»[[165]](#footnote-166).

Изменились при постановке «Воздушного пирога» и творческие принципы художника В. А. Шестакова. Склонный к конструктивизму, раньше он всегда начинал с создания станка, на котором должны были действовать актеры. На этот раз Шестаков стремился с помощью характерных деталей дать яркую характеристику окружающей среды. Режиссер и художник тщательно разрабатывали жанровые сцены, дающие дополнительные штрихи. Такими, например, были сцена со стариком музыкантом, {181} играющим на флейте на бульваре, эпизоды деловой жизни банка и т. п.[[166]](#footnote-167)

Сам Шестаков утверждал, что он, не отрываясь от конструктивного метода, в этой постановке использует его по-другому: «Если раньше у нас строился станок для работы актера, вещь, к сведению некоторых критиков, целесообразная и предметная в сценической атмосфере, то в пьесе “Воздушный пирог”, в пьесе бытовой, географически московской, нужна яркая изобразительная характеристика окружающей среды. Для этой цели мы пользуемся изобразительными принципами фотомонтажа, зарисовкой отдельных моментов и наиболее острых комбинаций»[[167]](#footnote-168).

Сам выбор пьесы безусловно доказывал смелость и принципиальность режиссера. Б. В. Алперс в книге, посвященной театру Революции, писал: «От плакатной агитки Теревсата, через символику толлеровских трагедий к бытовой драме и комедии позднейшего репертуара — дистанция огромного размера»[[168]](#footnote-169). Именно эту дистанцию решительно преодолевал Грипич. Он исходил из того факта, что театр Революции по преимуществу посещался, как тогда говорили, «рабочей полосой», т. е. зрителями, которые приобретали билеты на заводах, фабриках, в учреждениях и учебных заведениях. Б. В. Алперс, который был в то время заведующим литературной частью театра Революции, рассказывал: «Достаточно зайти на любой рядовой спектакль, пройтись по фойе и коридорам, заглянуть в партер, на балкон, в верхнюю галерею. Всюду вам встретится одна и та же публика. Работницы в красных косынках, красноармейцы, рубахи и потертый френч рабфаковца, скромный костюм рабочего. Шумная толпа комсомольских ребят распевает хором песни в антрактах. Проходит группа экскурсантов от рабочих клубов, заводов и фабрик. Встречается и типичная фигура Служащего, советского интеллигента»[[169]](#footnote-170). {182} И именно на такую публику Грипич ориентировался. И аудитория поддерживала спектакль смехом и аплодисментами. В одной из рецензий говорилось: «Основное в пьесе “Воздушный пирог” — это ясность и понятность ее. А главное — ее своевременность и злободневность»[[170]](#footnote-171).

Рабкор так излагал свои впечатления от спектакля: «Самая постановка проста и не запутана: понятна рабочему, отсюда и успех. Отдельные сцены очень жизненно поставлены (общее собрание); игра артистов по технике высока и убедительна, отдельные артисты по игре изумительны»[[171]](#footnote-172).

Скоро «Воздушный пирог» стал одним из самых посещаемых спектаклей сезона, «крепил позиции театра, доставил признание режиссеру и актерам, дал возможность выехать на гастроли в Ленинград, а затем и в провинцию»[[172]](#footnote-173).

В известной мере постановке А. Грипича присуща была тональность злободневного сатирического обозрения, и в этом смысле спектакль оказался близок обозрениям Д. Гутмана, о которых шла речь выше. Но сатира, которой проникнута пьеса «Воздушный пирог», имела гораздо более важное социальное значение и обладала большей обличительной силой.

В спектакле все было узнаваемо, начиная с кафе на Тверской, где Семен Рак лакомился мороженым и заказывал пирог. И далее какая бы картина ни возникала на сцене, зрители тотчас попадали в знакомую московскую атмосферу той поры.

Решение спектакля как своего рода «укрупненного обозрения» некоторых критиков не устраивало. Ю. В. Соболев писал, что театр недостаточно чутко отнесся к пьесе, «к тем внутренним заданиям автора, которые составляют драматическое существо его комедии». Критик считал, что «Воздушный пирог» отнюдь не злободневное обозрение с едва намеченными мотивами политической {183} сатиры. «Нет, эта пьеса, вышедшая из традиции Гоголя и Сухово-Кобылина, — менее всего анекдот, это — сгусток обобщенных наблюдений жизни, это — гротесковое изображение накипи быта»[[173]](#footnote-174). В частности, влияние Гоголя рецензент усмотрел в том, что в финале шайку мошенников арестовывают. Здесь он вспомнил жандарма из «Ревизора».

Однако и Соболев отметил, что «жанровые и бытовые оттенки переданы в живой, сочной манере», что, хотя некоторые эпизоды комедии могли бы быть опущены, тем не менее ни один из них «не упрекнешь в нарочитой выдуманности»[[174]](#footnote-175).

Коль скоро утверждали, что спектакль решается как обозрение, естественно возникал вопрос о масштабе персонажей, в нем участвующих. В первую очередь это касалось Семена Рака. Иным казалось, что режиссер и актер мельчат центральный образ, низводят пьесу до уровня эстрадного скетча. Признавая, что Д. Н. Орлов играет Семена Рака ярко и убедительно, критик Э. М. Бескин все же порицал актера за «недостаточно масштабное» исполнение[[175]](#footnote-176).

Но большинству критиков спектакль понравился. А публика на него валом валила. «Правда» отозвалась на премьеру статьей Михаила Кольцова, где сказано было, что этой постановкой театр Революции приблизился к сегодняшней жизни, и где сатирическая острота спектакля горячо поддерживалась: «Нечего бояться сильных мест в “Воздушном пироге”, — писал Кольцов. — Мы не институтки, чтобы стыдливо опускать глаза перед всякими темными сторонами советского быта»[[176]](#footnote-177).

Характерно, что Б. Ромашов высоко оценил работу Грипича. Спустя восемь лет, успев за это время повидать немало постановок своих пьес в других театрах, драматург утверждал, что постановка «Воздушного пирога» «была сделана А. Л. Грипичем с большой изобретательностью»[[177]](#footnote-178). Сам же Грипич по справедливости отдавал {184} первое место среди участников спектакля Д. Н. Орлову. «Орлов, — вспоминал режиссер, — нашел для своего героя бравурный ритм жизни. Роль Рака он построил на живости, ритмической подвижности, с вопросительными интонациями в конце фраз. В разговоре все тело Семена Рака — Орлова приходило в движение. Беседуя, Орлов сажал свой корпус на поясницу, плечи несколько откидывал назад, а руками, прижатыми локтями к телу, он жестикулировал. Физиономия Семена Рака — Орлова принимала разнообразнейшие выражения: от умильной улыбки с чуть склоненной головой до торжественной мины с хвастливо вздернутым носом. Лицо Орлова было загримировано под красавчика. Небольшие подстриженные усики опошляли это лицо. Иногда Семен Рак — Орлов надевал для пущей важности “американские” очки. Костюмы Семена Рака были шикарные, хорошего покроя, галстук “бабочкой”. На руках перчатки, в руках тросточка, которой он играл. Шляпа чуть сдвинута на затылок. Семен Рак — Орлов несколько бравировал своей легальностью коммерсанта. Единственным жестом в сторону советской власти был красный носовой платок, торчащий из кармана его пиджака». В исполнении Орлова выступала на первый план «хищническая алчность, стремительность, экспрессия Семена Рака»[[178]](#footnote-179). Это был реалистически очерченный набросок с натуры, живое лицо, а не условная «социальная маска» авантюриста. И в этом отношении трудно не согласиться с рецензентом одесского театрального журнала. Он писал: «Семен Рак у Орлова — тип. Каждому из нас, зрителей, кажется, что он где-то, когда-то был знаком с Семеном Раком. Рак, данный у Ромашова, ожил по-настоящему только у Орлова. Кровь побежала по его венам, краски легли на его лицо, голос его зазвучал как голос живого человека. Рак — нэпман, Рак — еврей, Рак — приобретатель и хищник. Рак — современный Чичиков, Рак — веселый, добродушный, симпатичный негодяй. Орлов акцентирует, но именно так (точка в точку) должен акцентировать этот Семен Рак. Орлов загримирован. Но, нет, это не грим — это подлинное лицо Семена Рака. Рак боится, Рак грозит, Рак радуется, {185} надеется, обманывается, просит, убеждает, разоряется — все именно так, что кажется иначе Семен Рак, Семены Раки не поступают. Орлов — Семен Рак — большая победа актера, а вместе с тем того театра, который его создал»[[179]](#footnote-180).

Орлов не стеснялся, играя Рака, прибегать и к буффонным трюкам, эксцентрическим приемам. Казалось, он приходил на сцену прямо с улицы или приезжал с биржи, весь переполненный событиями и впечатлениями. Его герой воображал себя хозяином положения и видел себя в мечтах миллионером, распоряжающимся судьбами мира. И то, что этот маклер, организатор липовых контор в своем воображении поднимался до финансового воротилы, было очень смешно. В одной из сцен во время исполнения монолога Рак — Д. Орлов становился на туалетный столик, превращая его в пьедестал. Тем самым подчеркивалось фанфаронство персонажа, который в своем воспаленном воображении представлял себя триумфатором. В другом случае Рак, покидая комнату, перепрыгивал через стулья, и это вполне соответствовало его пылкому темпераменту. Орлов рисовал Рака необыкновенно подвижным, азартным человеком, которого просто лихорадило от деловой инициативы: «Он ловил каждый миг, чтобы урвать, скомбинировать, не упустить счастливой возможности»[[180]](#footnote-181).

Готовясь сыграть эту роль, артист часами ходил по черной бирже, просиживал в кафе, наблюдал за нэпманами.

Зрителям Рак нравился, особенно вначале, их привлекали его энергия, темперамент, юмор, его умение найти выход из любого сложного положения. Но постепенно Орлов раскрывал социальную суть хищника.

Он появлялся на общем собрании служащих банка веселый, уверенный в себе, раздавая направо и налево улыбки, отпуская шутки. Из бокового кармана пиджака у него высовывалась «Правда», долженствующая удостоверить его политическую лояльность. Получив слово, он шел к трибуне даже вразвалку. «Это был свой парень, {186} как будто наивный, простодушный и удивительно благожелательный к людям». Но, когда выяснялось, что собрание ему не верит, Рак менял облик. Слетала улыбка, глаза становились злыми, верхняя губа поднималась и обнажались зубы, похожие на клыки. «Лицо Рака на мгновение принимало хищное выражение ощерившегося зверя»[[181]](#footnote-182).

Рак у Орлова не был мелким спекулянтом, думающим только о наживе, он был одержим пафосом предпринимательства. За бытовой яркостью и комедийной легкостью орловского Семена Рака проступал образ большой обличительной силы.

Важное место занимал в спектакле и другой персонаж — директор банка Илья Коромыслов, которого играл М. Е. Лишин. Роль эта очень трудна. Дело в том, что Коромыслов совершал явные преступления и в то же время субъективно он честный человек (во всяком случае таким его хотел представить автор). Последний монолог Коромыслова должен доказать, что он решительно порывает со всякого рода мошенниками, в том числе с собственным братом, и теперь будет работать со всей возможной активностью на пользу советскому обществу.

Лишину роль удалась. Бескин даже поставил этого актера на первое место в спектакле: «Он сумел с необычайной простотой и искренностью подчеркнуть нечаянность своего (т. е. Коромыслова. — *Ю. Д*.) падения и сделать из него драму»[[182]](#footnote-183). У Лишина для исполнения этой роли были подходящие внешние данные. Как утверждал исследователь, это был «бытовой актер, застрявший в кожаной куртке, в советском пиджаке, в косоворотке хозяйственников и партийцев»[[183]](#footnote-184). Весьма вероятно, что, играя подобные, во многом одинаковые роли, актер постепенно заштамповался, повторяя ранее найденное. Но Коромыслов была одна из первых ролей такого плана, и ее называли в числе лучших в репертуаре Лишина. Критик так оценивал его исполнение: «Лишин проявляет {187} в трактовке Ильи Коромыслова чутье и такт. Играет вдумчиво, выдержанно, без усилий и нажимов»[[184]](#footnote-185).

У Коромыслова — М. Лишина отмечали рассеянные жесты вечно спешащего, очень занятого человека. Он нервно играл с портфелем, перекидывая его из руки в руку, и так же нервно перебирал бумаги. В его тоне слышались искренность и мягкость. Было очевидно, что это запутавшийся, но честный человек.

Критики высоко оценили также исполнение роли секретаря банка Плюхова С. А. Мартинсоном. У Плюхова было безбровое лицо, вытянутая, подпираемая твердым воротником тонкая шея, осторожный и колючий взгляд обведенных густыми белилами глаз, воспаленных от ночных бдений в кабаках. Ослепительная манишка, изящная тонкая «бабочка». На хлястике франтоватой тужурки красовалась блестящая пряжка. Портрет дополняла фокстротирующая походка, немного приподнятые по бокам холеные руки, как бы скользящие по воздуху в такт шагам. Актер был так точен во внешних характеристиках — «движениях, походке, жестах, манере говорить, что созданная им маска вырастала в выразительный, глубоко жизненно и социально обобщенный тип»[[185]](#footnote-186).

Споры вызывало исполнение роли Риты Керн, артистки-танцовщицы, возлюбленной Коромыслова. Бескин отозвался об актерской работе М. И. Бабановой отрицательно: «Не свое дело делала Бабанова. Ну какая же эта милая, хрупкая, маленькая Бабанова — гетера, соблазнительница, роковая женщина?»[[186]](#footnote-187). Другой критик считал, что «демоническая женщина» поры «нэповского декаданса» Рита Керн наверняка выиграла бы в выразительности, играй ее обычная провинциальная «героиня»[[187]](#footnote-188).

По существу критики хотели привычного изображения «женщины-вамп». А между тем именно девушки, мечтающие об искусстве, о высоком призвании, нередко в эти годы в погоне за успехом становились содержанками преуспевающих дельцов. Рита Керн, какой ее увидела и сыграла Бабанова, была далека от привычных штампов амплуа, {188} но зато близка к тогдашней реальности. И эта зарисовка с натуры обладала точностью, и, кроме того, в ней ощущался острый драматизм. Бабанова тонко и нервно передавала презрение Риты к себе самой, к своему «покровителю», показывала, как ломают душу девушки.

Федора Коромыслова (М. А. Терешкович), зиц-директора всякого рода мошеннических предприятий, предчувствующего, что рано или поздно он предстанет перед судом, отличала повышенная нервозность и вытекающая отсюда торопливость движений. Было ясно, что этот человек ни на минуту не остается покоен, что он всегда в напряжении, всегда ждет неожиданного удара. Всего опасаясь, Федор Коромыслов обдумывал каждое слово, и, прежде чем он его произносил, зрители успевали прочесть на лице трусливого интригана целую гамму чувств.

Артист А. И. Шагин играл Обрыдлова — дельца, спекулянта еще с дореволюционным стажем. С ним сотрудничал Рак, его он пытался обмануть и в результате сам попадал в ловушку. Этот персонаж был одет во френч и носил лакированные сапоги. У него был пропитой голос и воспаленные глаза. По своему внешнему виду он одновременно напоминал и старого русского купчину, в какой-то мере даже плакатного, и… разбойника. Один из критиков так его и назвал: «Делец-громила».

Что касается положительных персонажей, то режиссер и актеры стремились максимально приблизить их к быту реальности. Отсюда почти полный отказ от грима, обыденность костюмов. Все же «новые люди» были менее выразительны, чем персонажи отрицательные.

Режиссер отказался от поактного деления пьесы и разбил весь спектакль на эпизоды. Каждый эпизод предварялся его названием, обозначенным на киноэкране: «Кафе на Тверской», «Хозяйственный отдел банка», «На бульваре за грушевой» и т. д.

События быстро перебрасывались из одного места в другое, крупным планом выделялись особенно важные эпизоды и центральные персонажи — в этом ощущалось влияние кинематографа.

Ромашову понравилась работа художника В. А. Шестакова: «Самое оформление конструктивно-натуралистического характера несколько подчеркивало бытовизм, {189} но в то же время давало верное звучание спектаклю»[[188]](#footnote-189). Однако после каждого из пятнадцати эпизодов спектакля возникал антракт, необходимый, чтобы произвести сложную перестановку. Это задерживало ход спектакля, и зрители нетерпеливо хлопали.

Не отказываясь от конструкций, Шестаков на этот раз, следуя за пьесой, создавал вещи, долженствующие дать точное обозначение происходящих событий. Телефонный аппарат и сейф показывали, что дело происходит в банке. Два настенных ковра, столик, покрытый белой скатертью, — перед зрителями возникал отдельный кабинет ресторана.

Таков был спектакль, который вызвал оживленные споры, но который к декабрю 1925 г. сыгран был в 100‑й раз, всегда при полном зрительном зале[[189]](#footnote-190). В одной из статей было сказано, что этой постановкой театр Революции выходит на новый путь, обращаясь — впервые! — к «живой работе над живым, еще дымящимся от боли мясом конкретного дня. “Воздушный пирог” не только “ставит” нужные вопросы — он и “разрешает” их. Это не только представление — это работа. Целевая операция художника над бытом, на потребу быта. Жуткая, но хирургически необходимая работа»[[190]](#footnote-191).

Следующий спектакль, поставленный А. Л. Грипичем на сцене того же театра Революции, — «Конец Криворыльска» Б. Ромашова — в значительной мере развивал тенденции, обозначившиеся в «Воздушном пироге».

Премьера «Конца Криворыльска» состоялась 20 марта 1926 г. Если «Воздушный пирог» — сатирическая комедия-обозрение, где автор обрисовал целую серию людей и людишек, живущих жульническими комбинациями, мошенников, для которых, по выражению Рака, «всякое дело одинаково пахнет», то в «Конце Криворыльска» отрицательным персонажам активно противостоят строители нового города. Более того, новое торжествует победу и в финале город Криворыльск переименовывается в Ленинск.

{190} Драматург, а за ним и театр на этот раз сугубое внимание обратили на строителей новой жизни, на тех, кто восстал против мещанской застойной жизни, против «собственнического свинства», которое в спектакле подано было в шаржированном, почти гротесковом виде. В этом отношении пьеса Ромашова близка к написанной двумя годами позже пьесе Л. Леонова «Унтиловск».

В подзаголовке пьесы Ромашова значилось: «сатирическая мелодрама». Мелодраматична фигура белогвардейца Севастьянова (он же Ладыжкин-младший), человека опустошенного, засланного в нашу страну иностранной разведкой для совершения вредительских и террористических актов. По ходу действия этот злодей убивал своего родного отца, содержателя ресторана «Веселая Аркадия», а затем умирал во время процесса в зале судебного заседания.

Один из репортеров, рассказывая о предстоящей премьере в театре Революции, о том, что ставит спектакль Грипич, а оформляет Шестаков, добавил: «… драматург выступает в качестве сорежиссера». Ромашов происходил из актерской семьи и в молодости играл на профессиональной сцене.

Грипич набросал общий план постановки. Ромашову он предоставил право заниматься с отдельными исполнителями, работать над теми или другими сценами. Но эти сцены Грипич нередко переделывал. Впрочем, времени для режиссерской работы у Ромашова было мало, он продолжал трудиться над пьесой, в процессе репетиций окончательно ее отделывая.

В беседе с корреспондентом журнала Ромашов сказал, каким должен, по его мнению, быть современный театр: «Кипучая действительность захлестывает свежим материалом, надо только стать к ней лицом. Утверждение, что быт не устоялся и как бы для драматурга не существует (!), совершенно очевидно стало явной оговоркой безнадежно близорукого, которого заставляют читать без очков. Трудность задачи должна была бы служить стимулом к ее преодолению»[[191]](#footnote-192). Сам Ромашов стремился создавать произведения, построенные на современном {191} материале. Он считал, что в его новой пьесе «сатирический жанр служит только фоном, иногда прослойкой. В центре пьесы — положительные ростки новой общественности. Ее финал — в мажоре»[[192]](#footnote-193). И не случайно первоначально пьеса носила название «Заре навстречу».

В свою очередь режиссер утверждал, что главной задачей пьесы является показ современной женщины — Наталии Муглановой «не в разрезе индивидуальной драмы, но в плане драмы социальной». «Спектакль должен строиться на контрастах, путем применения разноплановых сценических фактур, не только в обстановке сцены, но и в самой игре актеров. Поэтому наряду с бытовой простотой отдельных сцен ряд картин в режиссерской трактовке заостряется эксцентрически»[[193]](#footnote-194).

Соединение бытового и условного определяло и замысел художника. Он говорил, что строит установку к спектаклю «но принципу мультипликации». Это означало, что те или иные предметы появлялись по мере необходимости. Подвижные площадки выдвигались на просцениум, обставленные комнаты мгновенно трансформировались, превращаясь в совсем новые места действия.

Однако оформление Шестакова вызвало критические замечания, ибо «своей абстрактностью оно противоречило пьесе и стилю игры»[[194]](#footnote-195).

Не принял оформления и драматург, считавший, что «самая фактура пьесы и самая трактовка образов — все это впадало в резкое противоречие с тем оголенно-конструктивным разрешением, которое дал спектаклю художник. Чисто формальная акцентировка вещественного оформления, доходившая в ряде картин до голой механизации, выхолащивали всякую психологию и всякий реализм, не доводя до зрителя авторского замысла»[[195]](#footnote-196).

Нельзя не признать, что, хотя художник предложил остроумные решения некоторых сцен (так, при отходе поезда платформа с провожающими двигалась в обратном направлении, и это создавало ощущение отъезжающего вагона), в целом оформление было излишне «механизированным» и плохо вязалось с действием пьесы: «Это {192} уже не конструктивизм, а какие-то механические игрушки, самодовлеющие и только мешающие игре актеров, отвлекающие их от внимания зрителя; никакого быта в них к тому же нет»[[196]](#footnote-197).

С другой стороны, явные противоречия ощущались и в структуре самой пьесы, где мелодрама шла об руку с бытовой комедией и где тонкая психологическая разработка одних персонажей спорила с грубой плакатностью обрисовки других действующих лиц.

Оценивая пьесу и спектакль, П. А. Марков писал: «Соединение линии уголовного романа типа “Петербургских трущоб” с психологическим исследованием героев оставляет впечатление туманности и недоговоренности. Ромашов мельчит героев и, порою приближаясь к поставленной задаче, срывается в незначительный комизм, в упадочную психологизацию, в “достоевщину”… И снова в пьесе ряд жанровых образов, написанных с темпераментом и с полной убеждающей силой, но вне ясности и четкости развития действия»[[197]](#footnote-198).

Спектакль имел несомненный успех, но все же явственно уступающий успеху «Воздушного пирога». Просматривая сегодня многочисленные рецензии того времени, видишь, что наибольшее удовлетворение зрители получали от жанровых сцен и игры тех актеров, которым удалось создать достоверные бытовые образы.

Уже в первой рецензии, скорее даже информации о премьере говорилось, что новый спектакль представляет «комедию нравов», но в нем не только осмеивается прогнивший быт, а и утверждается заря «новой жизни, навстречу которой идут молодые персонажи комедии»[[198]](#footnote-199). В другой рецензии сказано: «… ярко-современный, полный жизни и силы молодой спектакль». Автор ее отдавал себе отчет и в рыхлости, и в жанровой эклектичности пьесы, но ему нравился широкий охват провинциальной жизни, он считал, что пьеса отвечает потребности зрителей увидеть на сцене современных людей. «У Грипича, как всегда, хороши массовые сцены. При соединении с {193} режиссерской работой Ромашова сочные комплексы типов слагались в яркую картину провинции»[[199]](#footnote-200).

Многие актеры создали в этом спектакле сложные и интересные характеры. Особенно значительных успехов добились исполнители отрицательных персонажей. Что же касается тех, кого Ромашов и театр хотели увидеть в качестве положительных героев, то они по большей части выглядели менее жизненно, схематично. Не без ехидства рецензент «Комсомольской правды» писал: «Самый положительный тип пьесы — Роза Бергман — ни дать ни взять криворыльская суфражистка»[[200]](#footnote-201).

Лодыжкин, бывший полковник царской армии, который в годы нэпа открыл ресторан, производил в исполнении М. Астангова «вздорно-комическое впечатление»[[201]](#footnote-202). Он сохранил офицерскую выправку, но манеры приобрел униженно-холуйские. Это был странный гибрид барина и лакея, попеременно то важничающий, то пресмыкающийся. «Жуткое, сгущенное до выразительности персонажей Достоевского изображение дает Астангов, играющий бывшего полковника Лодыжкина»[[202]](#footnote-203), — писал Ю. Соболев.

Роль Севастьянова, сына Лодыжкина, в прошлом тоже белого офицера, опустошенного и опустившегося, ни во что не верящего, человека, приехавшего в нашу страну по заданию иностранной разведки, всегда готового и на отчаянно рискованный поступок, и на откровенную подлость, играл М. А. Терешкович. У Севастьянова были птичье лицо дегенерата с большим чувственным ртом и гладко прилизанные длинные волосы. На нем был франтовской костюм, на мизинце перстень с изображением черепа. Он ходил кошачьей походкой, слегка раскачиваясь, и цедил слова сквозь зубы. Севастьянов поворачивался, как волк, всем корпусом. Иногда на его лице появлялась жуткая улыбка, при которой рот растягивался до ушей. Он исполнял романс Вертинского, нюхал кокаин, перебрасывал, как игрушку, из руки в руку револьвер. {194} В его поведении ощущалась какая-то игра. Убив отца, Севастьянов хладнокровно и спокойно чистил ногти. А на суде он неожиданно терял самообладание, срывался на крик и расслабленно ударял рукой по барьеру. В финале Севастьянов в зале судебного заседания сваливался на перила. Вера Инбер писала, что Терешкович создал жуткий образ человека, которому «скучно жить, который и пьет, и нюхает кокаин, и шантажирует, и ползает червем»[[203]](#footnote-204).

Бухгалтер Отченаш, которого играл Д. Н. Орлов, был до крайности запуганный, нескладный, неповоротливый человек. Но вот появился некий майор Маркус, запал то долларами, и Отченаш очертя голову пустился в авантюры. Теперь он готов идти за майором в огонь и в воду, ибо только в нем видит надежду на спасение, на возвращение прежнего режима или хотя бы на возможность подзаработать.

«Криворыльскими рожами» назвал Ю. В. Соболев сожительницу Лодыжкина Лямберг (Ю. В. Васильева), Мокроносова (М. П. Чистяков), Ярыгина (М. М. Штраух). Особенно в этой компании выделялся К. А. Зубов, который играл фининспектора Корзинкина.

Одна из главных героинь пьесы Роза Бергман в исполнении артистки Б. К. Оппенгейм была очень хороша, когда боксировала в редакции с одним из ухажеров, когда горячо защищала свою подругу в суде, короче говоря, когда действовала активно. Но за этой внешней динамикой не ощущалось глубины, не было твердой идейной в моральной позиции. А. В. Богданова, игравшая вторую центральную роль — Наталии Мунгаловой, частенько впадала в сентиментальность.

Удались режиссеру массовые сцены. Молодых людей отличало стремление вести борьбу со старым, утверждать новое. Из числа комсомольцев, персонажей скорее эпизодических, выделялся редактор газеты Рыбаков, которого играл В. В. Белокуров.

И этот спектакль был весьма сочувственно принят большинством критиков. Один из них утверждал даже, {195} что «сравнительно с “Воздушным пирогом” — это не один, а несколько шагов вперед»[[204]](#footnote-205).

Мотивы сатирического осмеяния той «накипи», которую принес с собой нэп, зазвучали и в комедии В. В. Шкваркина «Вредный элемент». Постановка этой комедии явилась заметным событием театральной жизни Москвы.

Комедию поставил режиссер Ф. Н. Каверин, который стоял тогда во главе Театра-студии Малого театра.

Драматург сначала представил пьесу как комедию нравов, но затем по настоянию режиссера переделал ее в водевиль[[205]](#footnote-206). В программках указывалось, что действие происходит в 1924 г. Премьера же спектакля состоялась в 1927 г.

Три года — срок в общественной жизни небольшой, но в данном случае за это время произошли значительные изменения. 1923 – 1924 гг. — это «пик» нэпа, момент, когда нэпманы почувствовали себя чуть ли не хозяевами жизни. А к 1927 г. частная промышленность и торговля пошли на явный спад. Закрывались всякого рода увеселительные заведения, в первую очередь казино. И, ставя спектакль, режиссер подходил к тем событиям, которые изображались в комедии, с позиций ретроспективных. Он говорил: «Театрализация и в игре, и в оформлении картин московской жизни, смеха над “вредным элементом” являются главными лицами моей работы. В этом спектакле не будет никакой фотографичности: “наше зеркало кривит”. В музыке (Германова), в декорациях (Сергеева) — больше смеха или улыбки над бытом “вредного элемента”, нежели его серьезного воспроизведения. Отдельные сцены трактованы в плане театральной пародии»[[206]](#footnote-207). И когда спектакль увидел свет, рецензенты признали, что эти намерения осуществлены: «… режиссер меньше всего стремился дать острую сатиру над вскрываемым автором бытом. Совершенно напротив, придав всему действию налет легкого юмора и благожелательного сарказма, он только с большей силой оттенил мещанскую гниль и глубину {196} морального ничтожества выведенного в пьесе “вредного элемента”, которым кишит и по сей день наша действительность»[[207]](#footnote-208).

Конечно, для такого пародийно-водевильного исполнения пьеса Шкваркина, написанная в форме водевиля-обозрения, была очень удобна. В ней каждая картина — «В квартире безработного актера», «В казино», «В тюрьме», «В доме нэпмана» — имела самостоятельное значение. Путаница, связанная с обменом фамилиями, легкомысленная любовная интрига, куплеты, выходы на публику — все это показывало, что автор владеет техникой водевиля уверенно.

Понятно, что пьеса пришлась Каверину по душе. Воспитанник училища Малого театра, он, однако, явно тяготел к театральным идеям Е. Б. Вахтангова и А. Я. Таирова и был убежден: зритель постоянно должен чувствовать, что все происходящее на сцене — игра, и он должен восторгаться идущим действием.

«Исполнители Студии Малого театра… — отмечал В. К. Эрманс, — выдержали экзамен на водевильных актеров. Они донесли до публики и куплеты, и веселье, и слезу на реснице, и водевильную золотую пыль»[[208]](#footnote-209).

Следует сказать, что на репетициях Каверин не любил, да и не умел сам показывать актерам рисунок роли, он предпочитал этого не делать даже в тех случаях, когда его собственные актерские возможности вполне позволяли ему представить тот или иной персонаж. Каверин «будил воображение актеров и помогал им воссоздавать человеческие характеры, раскрывая, как мы теперь говорим, “зерно роли”. Каверин считал, что ясность замысла и точно задуманная форма чаще всего являются залогом того, что актерские работы в спектакле будут содержательны и интересны. Поэтому он ставил перед исполнителями увлекательные творческие задачи, затем находил сценические приспособления, внешние детали и мизансцены, помогавшие актерам жить в предлагаемых обстоятельствах»[[209]](#footnote-210).

{197} Вместе с тем Каверин всегда стремился найти чисто режиссерские приемы, способные усилить выразительность спектакля, подчеркнуть особенности жанра. В спектакле «Вредный элемент» занавес открывался, как бы танцуя в ритме польки. Две его половинки шли навстречу друг другу, свертываясь посредине сцены в длинный свиток, и, приплясывая, расходились по сторонам при меняющемся ритме музыки, то при более ярком, то при затемненном свете.

Режиссер был неистощим на выдумки, на трюки, «одновременно смелые и наивные»[[210]](#footnote-211). На сцене происходила дуэль на гитарах, была бритва-гигант, была телефонная трубка, держа которую возле уха действующие лица разгуливали по сцене, были танцующие портфели в руках представителей охраны порядка.

Очень удачно была решена картина «В тюрьме». Арестованные — спекулянты, темные дельцы, шулера — сперва ссорились из-за мест на нарах, а потом сочиняли письмо прокурору. Для создания группы Каверин использовал известную картину И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». В этой картине роль Тараса Бульбы играл тучный нэпман Наважин (Н. Г. Эльский), обязанности писаря исполнял длинноволосый крупье (Т. Ф. Волошин). Остальные действующие лица располагались вокруг. А из оркестра несся мотив популярной песни «Гоп, мои гречаники». В зале хохотали.

В казино крупье скупал у проигравших за бесценок часы, и они тикали у него во всех карманах. Там был даже будильник, который время от времени громко звонил.

Выйдя на свободу и оказавшись на квартире нэпмана Наважина, Щукин (Н. К. Свободин) брал гитару и запевал цыганский романс. И тотчас колонны медленно, при угасающем свете склонялись. Щукин переходил на плясовую, и колонны начинали раскачиваться все быстрее и быстрее, и по ним, как и по фигурам танцующих актеров, скользили световые зайчики.

Музыку отчасти сочинил, а больше подобрал композитор С. Л. Германов, она преимущественно состояла из {198} пошлейших, банальнейших мелодий и «прекрасно иллюстрировала насмешку театра над обывательской интимностью и красивостью»[[211]](#footnote-212).

Что же касается оформления, то, создавая его, художник С. П. Сергеев явно издевался над «изящными» вкусами действующих лиц. Это касалось и афиш актера Щукина, «украшавших» его комнату, а нелепой в своей пышности обстановки квартиры нэпмана Наважина.

Спектакль Каверина имел определенный общественный резонанс, это была не просто безделка, но произведение театрального искусства с очевидной идейной направленностью. Как заметил в «Правде» И. А. Марков, «острие его водевиля направлено на вредные элементы современности». И дальше: «Режиссер Студии Малого театра Каверин щедро воспользовался водевильными приемами, которые толкали его на изобретательность трюков, быстрый темп и лукавство игры. Он блистал выдумкой в этом спектакле…»[[212]](#footnote-213).

## \* \* \*

Говоря об одной из главных тем советского театра 20‑х годов — борьбе с мещанством и стихией буржуазности, следует назвать постановку пьесы «Мандат» Н. Р. Эрдмана, осуществленную Вс. Э. Мейерхольдом. Кажется, этот спектакль может быть определен как классический. П. А. Марков писал: «В годы нэпа он (Мейерхольд. — *Ю. Д*.) боролся против мещанства со страшной силой памфлетиста. Он зло высмеивал всякое приспособленчество, карьеризм, бездушие — все, что мешало построению коммунизма… Как Эрдман собрал отдельные человеческие черты, страшные и смешные подробности быта, чтобы превратить их в форму новой комедии, так и Мейерхольд конденсировал свои острые наблюдения в форме нового сгущенного реализма»[[213]](#footnote-214).

{199} Пьеса «Мандат», премьера которой состоялась в театре Мейерхольда 20 апреля 1925 г., выводила на сцену так называемых бывших людей. Теперь эти «бывшие люди» стремились приспособиться к новым условиям: типичный обыватель Павел Сергеевич Гулячкин объявлял себя коммунистом. В то же время они делали попытки реставрировать старые порядки и даже готовы были принять туповатую кухарку Гулячкиных Настю за дочь самого царя, великую княжну и престолонаследницу Анастасию Николаевну.

Тут же — как фон к этим невероятным событиям — происходящие всякого рода семейные склоки и дрязги. О деятельности Гулячкиных и тех, кто их окружает, сообщали в ГПУ. «Бывшие люди» в страхе ждали ареста. Выяснялось, однако, что даже этой «чести» они удостоены не будут. И тогда Гулячкин в ужасе спрашивал: «Маменька, если нас даже арестовывать не хотят, то чем же нам жить, маменька? чем же нам жить?..». Этими словами пьеса заканчивалась.

Но если с точки зрения государственной Гулячкин и его окружение не представляли никакой угрозы, то с точки зрения социальной они воспринимались как серьезная опасность. В них был сконцентрирован яд мещанства. Их устами говорило прошлое, которое было враждебно новой жизни, боялось ее и ей противилось. Задача искусства заключалась в том, чтобы изобразить «бывших людей» и насмешливо, и правдиво. Именно к этому Мейерхольд и стремился.

В. Г. Сахновский утверждал: «Этот спектакль — страшная картина русской действительности. Должно содрогнуться сердце, должны появиться слезы, нужно сидеть, разинув рот, как сидят дети, когда они удивлены и увлечены, так страшна и так горька та Россия, которую показал Мейерхольд, прочитав, пережив и воплотив пьесу Николая Эрдмана»[[214]](#footnote-215).

Мейерхольд ставил «Мандат» в то время, когда он начал особенное внимание уделять актерам, заботиться, чтобы каждая роль была проработана самым тщательным образом. Авторитетный свидетель его деятельности, известный {200} кинодраматург Е. И. Габрилович полагал, что «было бы абсолютной неправдой утверждать, что театр Мейерхольда был театром актера. Нет, он не был таким. Более того, он выражал собой полнейшее отрицание догмы, согласно которой актер есть главное лицо в театре и режиссер должен умереть в актере… Да, хорошо это или плохо, но это был резко выраженный режиссерский театр, с утверждением примата режиссера, с программным провозглашением того, что режиссер не только обязан “умирать”, а, напротив, должен быть явственно ощутим в каждом атоме эпизода, в каждой клетке всего, что совершается на сцене.

Режиссер — вот главная фигура этого театра, вот автор спектакля (Мейерхольд так и называл себя на афишах), и не стушевываться, не растворяться призван он, а открыто проявлять свое авторство в спектакле»[[215]](#footnote-216).

Это слова современника, некоторое время сотрудничавшего с Мейерхольдом. Так, как он думал, думают многие. И все же с этим трудно согласиться.

Спора нет: Мейерхольд любил театральность, театральный блеск, игру красок, метафорические средства выразительности и не принимал того, что принижало и обедняло театр. Он широко использовал самые разнообразные приемы воздействия на зрительный зал. Но для Мейерхольда именно актер составлял главную суть постановки, через актера он стремился донести свои замыслы до зрительного зала. Отсюда повышенные требования к актерскому исполнению, неудовлетворенность многими исполнителями.

Случалось, великий режиссер подавлял своим талантом, эрудицией, остротой и глубиной мышления посредственных, а иногда даже и талантливых актеров. Тогда возникали обиды, недовольства, утверждения, что режиссер посягает на творческую волю исполнителя, уничтожает ее. Некоторые актеры покидали его театр. Конечно, сказывался подчас и далеко не легкий характер Мейерхольда. И все же актер всегда интересовал Мейерхольда, да это и не могло быть иначе. И нельзя не согласиться с высказыванием Грипича, несколько лет с Мейерхольдом {201} работавшего: «Мейерхольд всегда ценил воплощение своего замысла в индивидуальности актера. Он искал и находил в ней материал, отвечающий его видению роли, и, зацепившись за эту индивидуальность, развивал свой режиссерский замысел. Чем интереснее и оригинальнее был режиссерский замысел, тем неожиданнее Мейерхольд раскрывал индивидуальность актера»[[216]](#footnote-217).

Это заметно было и в постановке «Мандата». Н. Д. Волков писал: «Успех актеров в “Мандате” очевиден был весной, сейчас после ряда спектаклей он стал еще убедительнее»[[217]](#footnote-218).

В «Мандате» автор, режиссер и актеры стремились вскрыть бессмысленность, тупость современного мещанства, показывая его бытие в форме невероятного происшествия. «Этот преувеличенный стиль осуществлен некоторыми актерами блестяще»[[218]](#footnote-219). Обнажалась самая суть людей-вещей. Сказанное касалось не только главных исполнителей, но и тех, кто играл в эпизодах: М. И. Жарова — денщика Агафангела, А. А. Темерина — Шарманщика и ряда участников массовых сцен. Одним из наиболее убедительных персонажей спектакля был молодой нэпман Валерьян Сметанич, каким его изобразил С. А. Мартинсон.

Голова Валерьяна уходила в плечи, золотистая прическа с завитой челкой закрывала лоб. Глаза казались щелками, и в них ощущалась какая-то осоловелость. Одет был Сметанич в элегантный костюм и лакированные ботинки «джимми», через плечо у него было перекинуто кашне. Это был пещерный человек в современной модной одежде. Глубоко засунув руки в карманы штанов, горделиво смотрел он на млеющую перед ним перезрелую девицу, покачиваясь с носка на каблук. Заговаривал, и из горла вырывались непонятные скрипучие звуки. Садился за пианино спиной к публике, широко взмахивал руками, ударял по клавишам и тем же скрипучим голосом запевал разухабистый романс. И в этом пении участвовали руки, ноги, все туловище, дергающееся как будто на шарнирах.

{202} Валерьян предлагал Варваре руку, чтобы проводить ее в гостиную, а та воспринимала «руку» как предложение к свадьбе, Валерьян отвечал на это недоразумение одним словом — «влип», вкладывая в него множество оттенков.

И далее шла пантомимическая сцена: Варвара и Валерьян оказывались на движущихся кругах на разных плоскостях. При этом он пускался в стремительное бегство, то сгибаясь в три погибели, то словно распластываясь в воздухе.

В высшей степени типична была центральная фигура спектакля — Павел Гулячкин в исполнении Э. П. Гарина. Такого Гулячкина, каким его изображал Гарин, с растерянным взглядом, одетого в потертый пиджак, грубошерстную фуфайку, из-за ворота которой высовывалась тонкая шея, можно было в те годы встретить почти повсюду. В игре актера «были моменты мгновенной фиксации психологического состояния, мгновения неподвижности, когда движение вдруг замирало, когда пустые глаза Гулячкина останавливались и в длительной паузе недоумения смотрели в зрительный зал, когда вся фигура его, словно освещенная магниевой вспышкой, вдруг застывала в кадре. Такие остановки застигали героя в кризисные моменты его жизни»[[219]](#footnote-220). Динамика раскрывалась через статику, через оцепенение позы, лица, взгляда. В этом и заключался эксцентризм.

Когда в первом акте Гулячкин — Э. Гарин неожиданно для самого себя выпаливал: «Я человек партийный», — эта фраза повергла в ужас и всех окружающих, и его самого. Жилец Иван Иванович съеживался и приседал до земли. Маменька и сестра Гулячкина застывали с разинутыми ртами. А сам Гулячкин, насмерть испуганный собственным «геройством», застывал одновременно в горделивой и перепуганной позе. И тотчас же моментальную «фотографию» уносил вращающийся круг.

Гулячкин в поисках «братьев по животу», «пролетариев» приглашал к себе в дом уличных артистов; они располагались, как во время концерта, который давался во дворе. Забавное недоразумение, возникшее между Сметаничем и бродячими музыкантами, принимающими друг друга за коммунистов, перерастало в трагедийный фарс {203} на тему страха перед «мандатом»: «Легкомысленная комедия освещается трагическим юмором режиссера»[[220]](#footnote-221).

Первым собирался выступать спившийся певец. Одетый в поддевку и сапоги, он откашливался и этим пугал Сметанича. Потом пела и танцевала женщина цыганского типа. И тут Гулячкин как бы поднимался на воображаемую трибуну и произносил: «Женщины и мужчины, а также дети… Мы, рабочие от сохи и представители домового комитета… ваше императорское высочество… вы сукина дочка».

Возмущенная толпа гостей бросалась на оратора. Маменька пыталась их успокоить. И тут выяснялось, что Настя никакая не цесаревна, а всего лишь прислуга у Гулячкиных. Она — Пупкина из Поветюшей Тульской губернии. Поняв, в какое глупое они попали положение, гости коленопреклоненно умоляли Гулячкина их не губить. А он кричал: «Я теперь всю Россию на Варьке женю. Варька, иди выбирай любого!». И Гулячкин через всю сцену швырял сестру в толпу умоляющих гостей. Тут подвыпившие музыканты начинали играть в плясовом ритме. Варька приглядывала себе жениха получше. Подобострастное молчание переходило в общий шум. Теперь каждый стремился стать женихом. «Меня, меня!» — ударяя себя в грудь, кричали жители Благуши — района, где тогда жили кустари.

Из сундука появлялся Иван Иванович Ширинкин. Он произносил: «Все видел, все знаю. Граждане, соблюдайте спокойствие и не расходитесь, потому что нас всех повесят». Новое потрясение и обращение к Гулячкину как к единственному спасителю. Но тут-то он и признавался, что «мандат» себе написал сам, что никакой он не коммунист…

В такой же эксцентрической манере играла роль Варвары Гулячкиной З. Н. Райх — «от косолапой походки до кукольного писка интересничающей барышни»[[221]](#footnote-222). А страшная сцена коллективного жениховства заставляла зрителей неожиданно посочувствовать этой стареющей девушке, потому что пусть жалкая, но все же мечта, если {204} не о любви, то хотя бы о ее подобии, оказывалась разбитой.

У Ивана Ивановича Ширинкина, каким его показывал В. Ф. Зайчиков, был гнусавый голос, меланхолическая манера вздергивать плечи и засовывать руки в карманы.

Е. А. Тяпкина в роли Анастасии Николаевны (Насти), кухарки Гулячкиных, на редкость естественно переходила от неподвижности каменной бабы к мощной динамике всесокрушающей мастодонтской пляски, а потом к кокетству наивной деревенской девушки.

Следует сказать, что в третьем акте Мейерхольд, а за ним и актеры поднимались над комедией Эрдмана: спектакль обретал трагическое звучание. Все яснее осознавали персонажи пьесы бессмысленность своего бытия.

П. А. Марков так оценивал спектакль: «В отдельных гиперболически преувеличенных деталях Мейерхольд саркастически издевается над целостным строем мещанской жизни и, бросая зрителю отдельные наблюдения, ехидно издевается над монументальным бытом. В его глазах пианино, украшенное веерами и бумажными цветами, воплощает мещанскую красивость гостиной Гулячкиных. Он освобождает сцену от всего ненужного, лишнего. Вещи появляются и как орудие игры актера, и как символическое обобщение быта. Реализм деталей совпадает с реализмом пьесы и игры»[[222]](#footnote-223).

Первые два акта Мейерхольд, по словам Маркова, строил «как обнажение “мертвых душ” современного быта», как своего рода «монументальный паноптикум», где «люди обращены в оживленные плакаты. Смешные и отвратительные, они закрепляют на себе внимание. Третий акт неожиданен, ибо в нем сквозь маски вдруг просвечивают живые лица. Потерявшие опору люди-маски обращаются к зрителю “лицом, вывернутым наизнанку”… Спектакль заставляет думать»[[223]](#footnote-224).

В «Мандате» особое значение приобретал сценический реквизит. Игра режиссера и актеров с «вещами» помогала многое раскрыть в спектакле. «Скромный тихий сундук, тихо плывущий по сцене, потому-то и заключает в {205} себе ощущение нэпов, что он пуст: все эти оживленные Мейерхольдом призраки оказываются более значительными, нежели то, что происходит с персонажами: вещи играют у Мейерхольда, последовательно и стойко двигаясь по окружности, то есть отстоя от центра действия на постоянную величину. Постоянство вещей мрачно противопоставляется неистовому томлению участников»[[224]](#footnote-225).

Известный режиссер К. К. Тверской считал, что «особенно удачно использован мертвый материал — мебель, аксессуары, выдвигающиеся механически. Эти на глазах у зрителей совершающиеся автоматические перестановки вызывают сильнейшую реакцию зрительного зала и повышенный интерес к спектаклю»[[225]](#footnote-226).

Как обычно, в театре Мейерхольда отсутствовал и передний занавес, и задник. Кулисы были закрыты фанерными щитами. Всю сценическую площадку занимали круги. Центральный был неподвижен, два других двигались как в одну сторону, так и навстречу друг другу. Четвертый круг, ближайший к зрителям, также оставался неподвижным. Это создавало принципиально новые возможности для мизансценирования. Персонажи пьесы выезжали на сцену и вдруг оказывались на ее переднем плане, держась за свои сундуки, граммофоны и стулья.

Посредине, разделяя все четыре круга на две равные половины, возвышался забор высотой в три фанерных листа, покрытый светлым лаком. Эраст Гарин очень точно назвал это оформление художника И. Ю. Шлепянова «машиной для показа жизни»[[226]](#footnote-227).

Пьеса была разбита на картины. Несомненно, в режиссерском решении спектакля многое шло от сатирического обозрения, в котором каждый эпизод представлял самостоятельный интерес, приближался к эстрадному номеру, в иных случаях насыщался буффонадой, оказывался почти рядом с цирковой клоунадой или сценой народного фарса. Такова, например, была сцена молитвы. Медленно из глубины выплывал стол с иконостасом. Горели свечи.

{206} На столе стоял граммофон с огромной трубой, в ней также горела свеча. Надежда Петровна Гулячкина молилась, а из трубы несся густой протодьяконский бас и сопровождающее его пение церковного хора. Но по ошибке, меняя пластинки, Настя ставила опереточную арию. И сцена приобретала ярко выраженный комедийный и гротесковый характер.

Свадебный бал развертывался в довоенных масштабах: оркестр, армия официантов, роскошное угощение. Обезумевшие гости целовали платье невесты. А затем заунывно звучала мелодия гармошки, особенно жалкая после звуков оркестра. Все персонажи стояли в оцепенении, и вращающиеся круги уносили их в пустоту, в небытие. Гибель российских «бывших людей», писал Б. Алперс, «театр Мейерхольда утверждал как окончательную»[[227]](#footnote-228).

А. В. Луначарский считал, что кульминационным пунктом реалистических достижений «левого театра явился “Мандат”»[[228]](#footnote-229).

Постановка «Мандата» вызвала всеобщее одобрение. Во всяком случае, в печати не было ни одного отрицательного отзыва.

Спектакль Мейерхольда как бы подытожил режиссерские искания, которые велись в сфере современной комедии в первой половине 20‑х годов. В какой-то мере он вобрал в себя то, что было опробовано студийными экспериментами Фореггера, и то, что смутно, как обещание, угадывалось в ранних работах Гутмана, и ту злободневность, которой были насыщены сатирические спектакли Грипича. Речь тут идет не о том, что Мейерхольд чему-то научился у Фореггера, Гутмана или Грипича. Речь идет о взаимовлияниях, о тех тенденциях атакующего духа комедии, которые возникли в ранние годы истории советского театра и которые получили впоследствии мощное развитие.

# **{****207}** Б. И. Зингерман Классика и советская режиссура 20‑х годов

## 1

В Западной Европе современная театральная система возникла в эпоху формирования «новой драмы», созданной Ибсеном, Гауптманом, Стриндбергом, Метерлинком и Шоу. В России формирование новой театральной системы было связано главным образом с постановками пьес Чехова и Горького. Правда, ранние эксперименты Станиславского в Обществе искусства и литературы делались на основе классического репертуара. Но в старых пьесах молодой режиссер искал нового героя и новый тип человеческих отношений, характерный, как выяснилось, для произведений театральных авторов рубежа XIX – XX вв.

Между тем все эти драматурги противопоставили свои пьесы традиционному репертуару, полагая, что он изжил себя и не соответствует больше современной жизни и современным эстетическим представлениям.

Бернард Шоу вырабатывает свою художественную программу в полемике с шекспировскими канонами английской сцены, как они были преломлены викторианской эпохой.

Стриндберг дал подробный анализ предшествующей театральной системы на разных этапах ее исторического развития, доказывая, что она связана с давно утраченными, архаическими формами массового зрелища, пронизанного ритуальным и общегосударственным духом, в то время как современный театр тяготеет к будничной сфере жизни — к строгости выразительных средств и интимному общению с публикой.

В маленьких символистских пьесах Метерлинк противопоставил исключительным трагическим коллизиям, характерным для «Отелло» или «Разбойников», трагизм повседневной жизни.

Чехов высмеял традиционные театральные страсти и традиционную борьбу личных интересов в своих водевилях.

{208} Соответственно режиссеры-реформаторы европейской сцены вырабатывают новые постановочные принципы, может быть мало пригодные для воплощения Шекспира, Шиллера или Гюго, зато отвечающие требованиям новой драмы. Не следует полагать, что смена театральных систем свелась к чередованию художественных стилей — новаторские искания рубежа веков носили гораздо более кардинальный характер. К тому же быстро выяснилось, что новая театральная система вообще не ограничена каким-либо одним преимущественным стилем, в ней заключена была возможность возникновения различных художественных направлений; в этом смысле она оказалась столь же универсальной, как и прежняя ренессансная система.

Сторонники новейших театральных течений конца XIX – начала XX в. независимо от того, были они связаны с формами натуралистического или условного искусства, как правило, находились в оппозиции к старому театру. Все же противопоставление старой и новой театральных систем, связанное в первую очередь с утверждением на сцене современного репертуара, уже в 1900 – 1910‑е годы, когда этот репертуар был освоен, потеряло свою остроту. К этому времени новая театральная система самоопределилась и выявила свою собственную сущность. Появляется потребность найти контакт между двумя театральными системами — классической, созданной в эпоху комедии дель арте, Лопе де Вега, Шекспира и Мольера, и новой, которая сформировалась только что, в постановках современных пьес. Эта проблема во всем ее драматизме возникает в спектаклях Московского Художественного театра.

Сложность создавшейся ситуации усугубилась тем обстоятельством, что старый классический репертуар воспринимается людьми театра и публикой в свете привычной сценической интерпретации. Устойчивая исполнительская традиция играет двойственную роль — посредника, одновременно облегчающего и затрудняющего общение с художественным памятником. (Станиславский негодовал по поводу «мольеровского мундира», в который облекают создания великого комедиографа закосневшие в своих штампах актеры Комеди Франсез. Но Сальвини в роли Отелло произвел на него неизгладимое впечатление.) Режиссеры {209} начала века оказываются в положении, обычном для людей театра: они хорошо знают, как играли классические пьесы недавние предшественники, и плохо представляют себе, как шли эти пьесы в то время, когда были написаны. Сторонники новой театральной системы, враги рутины не хотят смириться с этой, по всей видимости, неизбежной и узаконенной ситуацией. Они предпринимают попытку встретиться с классиками лицом к лицу, минуя посредничество промежуточных эпох. Они чувствуют себя в роли художника-реставратора, снимающего с шедевра позднейшие наслоения, чтобы расчистить полотно и добраться до первоначального красочного слоя. И вместе с тем неизбежно интерпретируют классическую пьесу с точки зрения современных общественных и нравственных представлений, в свете новейших художественных открытий. (Как бы ни восхищался Станиславский игрой Сальвини в роли Отелло, сам он интерпретирует трагедию о венецианском мавре в духе новой неиндивидуалистической театральной системы, которая во всей полноте обнаружит себя в «Чайке» Художественного театра.)

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, естественно, хотят истолковать классический репертуар с точки зрения художественных представлений, рожденных в работе над новой драмой.

Так же радикально действует и молодой Вс. Э. Мейерхольд, будучи в этом смысле ревностным учеником Художественного театра.

В постановках классических пьес, осуществленных в дореволюционные годы Станиславским, Немировичем-Данченко и Мейерхольдом, происходит бурное взаимодействие двух театральных систем — старой и новой. Выясняется, чем они отличаются друг от друга и на чем могут сойтись. Решается вопрос о границах современной театральной системы, о ее жизнестойкости, способности к саморазвитию с помощью прошлого художественного опыта. Вместе с тем в спектаклях Художественного театра и постановках Мейерхольда на сцене Александринского театра складываются совершенно различные концепции толкования классики.

И режиссура Художественного театра, и Мейерхольд исходят из одного, общего для них убеждения. Они знают: {210} современное театральное искусство во многой строится по другим законам, нежели классическое, считается — между ними лежит водораздел. Из этого исходного положения можно было сделать два крайних вывода: ставя старую пьесу, по возможности пренебречь историческими особенностями ее театральной структуры или же, напротив, придать им решающее значение.

Станиславский и Немирович-Данченко, как правило, стремятся истолковать классическое произведение, тем более если оно принадлежит перу русского писателя так, как если бы его написал современный драматург. Проблема воплощения классики в дореволюционном Художественном театре в принципе состоит в том, чтобы сыграть ее по законам сценической правды, открытым в постановках Чехова, Горького или Ибсена. Станиславский и Немирович-Данченко смотрят на классическую пьесу как на магический кристалл: сквозь него видна подробная картина прошедшей жизни, которую нужно исследовать и воссоздать на сцене в социально-исторической, бытовой и психологической конкретности. А те черты классического произведения, которые слишком тесно связаны с прежней театральной системой, следует расценить с точки зрения нынешних понятия о реализме — как устаревшую сценическую условность; ими необходимо пренебречь ради вечной, непреходящей правды жизни, запечатленной в классическом произведении. Насколько последовательной и упорной, несмотря ни на какие, достаточно длительные, увлечения, была позиция основателей Художественного театра, свидетельствует режиссерский план «Отелло» Станиславского (1930), в котором сохранены многие положения его давней (1896) постановки. Та же точка зрения — гораздо резче — изложена в программных высказываниях о классике, сделанных Немировичем-Данченко в 1940 г.[[229]](#footnote-230) Станиславский {211} и особенно Немирович-Данченко часто разделяют в классическом театральном произведении «содержание» и «форму» (продиктованную сценической условностью определенной эпохи); они полагают, что при необходимости одно можно отделить от другого, ради вечною общечеловеческого содержания следует пренебречь устаревшей театральной формой.

Мейерхольд же, напротив, дорожит в классической пьесе теми чертами, которые отличают ее от современной театральной системы, он выявляет их и подчеркивает. Провозглашенный им принцип стилизации, т. е. воссоздания старинных художественных стилей, означал, что театр должен «всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения»[[230]](#footnote-231).

{212} В основе стилизации, как ее понимал Мейерхольд, лежит твердое убеждение, что классическая пьеса *неразрывно* связана с иной театральной системой, нежели современная, возникшая главным образом в постановках новой драмы. Для того чтобы стилизовать прошлую художественную эпоху, нужно быть убежденным, что нынешняя театральная культура, воспитанная на новой драме, — это нечто принципиально иное, чем «старинный театр», что содержание классической пьесы XVII или XIX в. ни в коем случае нельзя отделять от ее сценической формы, какой бы устаревшей и неправдоподобной она ни казалась в свете современного художественного опыта. Стилизуя, постановщик должен показать, где пролегает граница между различными театральными эпохами, и выявить сущность каждой из них.

Идея стилизации неизбежно вела к остранению классической культуры. Для того чтобы выявить сущность определенной эпохи, необходимо было взглянуть на нее со стороны — с другого берега. Прежде чем стилизовать прошлые эпохи, нужно было ощутить потребность стилизовать свое собственное время. Не случайно идея стилизации возникла среди сторонников условного театра — вначале применительно к современной жизни (как она отразилась в пьесах Метерлинка или Блока), к выявлению ее внутреннего синтеза, затем уже эта идея была обращена в прошлое. По Мейерхольду, стилизация подготавливается, во-первых, определенным способом художественного обобщения, а во-вторых, восприятием прошлых эпох в их целостности, как нерасторжимого единства бытовой и театральной обрядности: через обрядность, полагал Мейерхольд, внутренний синтез эпохи выявляется наиболее очевидно. (Напомним: стилизация не означала для Мейерхольда послушного следования старым сценическим формам. Он считал, что далеко не всегда нужно принимать во внимание ремарки классических пьес, мечтая о воссоздании внутреннего синтеза целых эпох — не о реставрации.)

Итак, если в большинстве классических постановок дореволюционного Художественного театра различия между старой и новой театральными системами по мере возможности сглаживаются (при этом старая театральная система оказывается в неизбежном подчинения у новой), {213} то у Мейерхольда они всемерно заострены. Естественно, Станиславский и Немирович-Данченко испытывают преобладающее тяготение к русским писателям XIX в., близко стоящим к современной культуре, в то время как Мейерхольд проявляет жадный интерес к давним театральным эпохам. В «Месяце в деревне» (постановка Станиславского) Тургенев был увиден сквозь чеховский стиль и чеховские настроения, так что лирическая драма обитателей старой дворянской усадьбы, хотя и показанная в реальности своего яркого и малоподвижного исторического облика, воспринималась зрителями как пролог к драме гибнущей чеховской усадьбы. А Мольер и Лермонтов были истолкованы Мейерхольдом в соответствии с присущей их эпохам пышной обрядностью, контрастной современной культуре и современной обыденщине.

Станиславский и Немирович-Данченко выступают, таким образом, в роли непримиримых и последовательных новаторов, пытаясь истолковать произведения, созданные в границах прежней театральной системы, по законам новой системы, которая с такой силой заявила о себе в чеховских спектаклях Художественного театра. Мейерхольд же оказывается рядом с ними как бы в положении архаиста, имеющего целью разгадать секреты классической театральной системы. Понятие «старинный театр», которое возникает в художественных кругах, в той или иной степени близких Мейерхольду, применительно к классическим постановкам Станиславского и Немировича-Данченко звучало бы совершенно неуместно.

Противопоставление двух режиссерских концепций, сложившихся в 1900 – 1910‑е годы, при всей своей закономерности все же неполно раскрывает сущность происходивших тогда художественных процессов. Вспомним: стилизация дает о себе знать и в некоторых спектаклях Московского Художественного театра, причем не только в работе приглашенных из Петербурга декораторов, иногда более (М. Добужинский), иногда менее (А. Бенуа) удачной, но и в ролях Станиславского — мольеровском Мнимом больном, тургеневском графе Любине или отставном генерале Крутицком — в свойственном этим сценическим характерам оттенке комического гротеска. Через гротеск, психологически объясненный и оправданный, Станиславский гиперболизует старый, исчерпанный {214} стиль жизни. Театральная критика, воспитанная на искусстве раннего Художественного театра, в связи с этими ролями упрекает Станиславского в утрировке и шарже. (После революции в режиссерском творчестве Станиславского резко усиливаются тенденции, сближающие его с ренессансной театральной системой, понятой в ее целостной, неделимой сущности.)

С другой стороны, в грандиозных стилизованных композициях Вс. Мейерхольда — А. Головина, казалось бы целиком подчиненных театральному обряду прошлых эпох, звучат остросовременные, близкие русскому символизму мотивы зыбкости и обреченности окружающей действительности.

Так или иначе проблема интерпретации классики возникает в сознании русских режиссеров начала века в связи с необходимостью установить определенные соотношения между современной и классической театральной культурой. Для сценических деятелей второй половины и конца XIX в. такой проблемы не существовало. Ермолова, Ленский, Южин воспринимают драмы Шекспира, Шиллера и Гюго как неотъемлемую часть текущего репертуара. В классике они чувствуют себя как дома. Малый театр того времени — это не только «Дом Островского», но и «Дом Шекспира», так же как «Дом Лопе де Вега» или «Дом Гюго». Великие актеры XIX в., снискавшие славу в классическом репертуаре, — Ермолова, Сальвини или Поссарт — относятся к театральному наследию как к чему-то такому, что существует синхронно современным пьесам, вместе составляя целостное и упорядоченное единство — так называемый репертуар, в котором профессиональный артист должен ориентироваться совершенно свободно. Афиша известных гастролеров, путешествующих из города в город, из страны в страну, порой напоминает оглавление хрестоматии по истории театра, где соседствуют друг с другом самые далекие художественные эпохи. Проблема исторического осмысления классических пьес как принадлежности другой театральной системы для этой генерации сценических деятелей еще не стала сколько-нибудь необходимой. В определенном, достаточно веском смысле такое восприятие классики было более чем правомерным: творчество актеров второй половины XIX в., как правило, располагается в пределах {215} традиционной ренессансной театральной системы. Изменяясь на протяжении столетий, пройдя через эпохи барокко, классицизма, романтизма, эта система сохраняла некоторые изначально присущие ей черты. Вот почему многие из знаменитых актеров конца века в репертуаре Шекспира или Шиллера чувствовали себя более уверенно, чем, например, в пьесах Гауптмана или Чехова, их современников.

А постановщики и исполнители новой драмы в отличие от своих старших современников полагают себя стоящими по эту сторону классики. Следовательно, они оказываются перед необходимостью найти особые пул и для проникновения в лоно театральной традиции. Классика воспринимается теперь как культурное наследие, которым нужно овладеть. То, что предшественникам давалось естественно, само собой, для людей театра начала века — мучительная проблема. Эта ситуация сохраняет свою напряженность не только в тех случаях, когда к постановке берется старая пьеса, написанная в XVI и XVII вв.

А. Дикий, участник репетиций тургеневской «Провинциалки» в Художественном театре, рассказывает, как волновался Станиславский, готовя роль графа Любина. Он все убеждал свою партнершу Лилину, что им никогда не сравняться с прежними знаменитыми исполнителями тургеневской пьесы — Савиной и Далматовым. Тревога Станиславского на этот раз была чем-то большим, чем его обычная актерская мнительность. Савина и Далматов играли Тургенева как современника, герои «Провинциалки» для них еще не были персонажами классической пьесы. А Художественному театру нужно было ставить тургеневскую пьесу как произведение, принадлежащее ушедшему времени и по своему жизненному содержанию, и по своему театральному стилю. В тургеневском спектакле Художественного театра, включавшем в себя, кроме «Провинциалки», первый акт «Нахлебника» и «Где тонко, там и рвется», намечалось, как свидетельствует Дикий, «широкое историческое полотно»[[231]](#footnote-232), которое поражало подробной достоверностью, хотя сам Станиславский играл роль графа Любина в шаржированном {216} рисунке. В этом сочетании исторической достоверности с шаржем и заключалась, судя по всему, новая интерпретация тургеневской пьесы.

Осмысление классического репертуара как художественного наследия, которое остается бессмертным, но вместе с тем находится по другую сторону решающего культурно-исторического рубежа, в предреволюционные годы осложняется рядом обстоятельств — тем более если иметь в виду произведения русских писателей XIX в. Общественный уклад, показанный в «Ревизоре», «Маскараде» или «Горе от ума», для людей начала века был не только историческим преданием. Уродливые черты прошлого сохранялись в современной жизни — в той мере, в какой продолжала существовать прежняя царская Россия.

О «Провинциалке» в Художественном театре Дикий пишет: «Так выявлялась в спектакле его идея — идея “провинциализма” всей русской жизни сверху донизу — от столичного Петербурга и до глухого уездного городка — с ее застойностью, пошлостью, бесперспективностью, с ее глубокой враждебностью всяким проблескам таланта, ума и чувства. Так маленькая “Провинциалка” неожиданно приобретала обобщающий смысл, но обобщение это не носило просто исторического характера. Многое в этом обобщении напоминало о гнетущей атмосфере реакции, в обстановке которой рождался спектакль»[[232]](#footnote-233).

Нечто подобное можно было бы сказать и о других классических постановках этого времени, будь то «На всякого мудреца довольно простоты» и «Братья Карамазовы» в Художественном театре или «Гроза» у Мейерхольда. Драматические коллизии, показанные в пьесах русских писателей XIX в., оставались современными вместе с сохранившим себя общественно-политическим строем. И в «Горе от ума» или «Месяце в деревне» на сцене Художественного театра, и в мейерхольдовском «Маскараде» — где преемственность далеко отстоящих десятилетий ощущалась как главная тема спектакля, в котором предрекался конец долгой исторической эпохи, — многие черты прошлого были увидены в свете современной {217} жизни, которая из этого прошлого произрастала и в нем, очевидно, коренилась. Различия между старой и новой театральными системами в таких случаях неизбежно затушевывались, воспринимаясь порой как нечто второстепенное и относительное, существующее лишь в ряду чисто стилистических несовпадений.

С другой же стороны, сближение с ранними эпохами развития ренессансной театральной системы, с площадными зрелищными формами носит в те годы отчасти умозрительный и односторонний характер. (А после революции, в 20‑е годы, даже в «бытовике» Островском легко открываются победоносные черты площадной театральной культуры: «Лес» Мейерхольда, «Горячее сердце» Станиславского.) Содержательные мотивы театрального искусства начала века приходят в противоречие с поэтическими формами Ренессанса и барокко. Это противоречие ощущается даже в «Гамлете» Художественного театра и «Дон Жуане» в Александринском театре. В «Гамлете» новаторское решение сценического пространства, предложенное Крэгом, конгениальное по своему поэтическому масштабу и своей образности зрелищным формам ренессансного театра, сочеталось с типично символистским толкованием шекспировской трагедии, близким кругу уже привычных для русского театра мотивов. Как известно, английский режиссер строил свой замысел на противопоставлении земного и неземного, пошлой, низкой материи и прекрасного, взыскующего, обреченного духа. Станиславский мог не соглашаться с Крэгом в трактовке шекспировских персонажей или же в методе работы с актерами, но общее постановочное решение своего английского коллеги, дающее ключ к тайнам ренессансной театральной системы — при этом лишенное даже намека на стилизаторство — и в то же время выражающее сущность современной театральной системы, он — на всю жизнь — оценил чрезвычайно высоко.

Что же касается «Дон Жуана» Александринского театра, то просцениум, который построил Мейерхольд, еще не гарантировал артистам и публике возврата к народному площадному искусству. Правда, сидя на просцениуме, Варламов по-домашнему переговаривался с богатой, именитой публикой первых рядов и лож, но разве это имел в виду режиссер, мечтая о возрождения старинного {218} театра с характерным для него вольным общением между актерами и публикой?

В классических спектаклях предреволюционных десятилетий обнаружилось главное различие между старой и новой театральной системой, какой она сложилась в то время. Площадное искусство средних веков и Возрождения было праздничным по характеру своих мотивов и выразительных средств. А сценическое искусство, воспитанное на Чехове, Ибсене, Гауптмане или же на Метерлинке и Блоке, обращалось к сфере повседневности. Собственно, все усилия Мейерхольда как постановщика классики в предреволюционные годы были направлены на то, чтобы преодолеть это противоречие и восстановить торжественный и грандиозный стиль прошлых веков. Но, как было уже замечено, праздничность в спектаклях этого режиссера служила «рамой», очерчивающей современную картину исчерпавшей себя, иллюзорной жизни.

В отношении предреволюционного театра к классике ощущалась страстная, крайняя заинтересованность и — несвобода, мучительная отчужденность. В одних случаях она преодолевается, в других — демонстративно подчеркивается. Из этой напряженной, по-своему глубоко драматической ситуации интимного требовательного и вместе с тем затрудненного общения с историческим искусством большого стиля часто извлекаются особые преимущества, придающие толкованию классики необходимую виртуозность и остроту.

Другие отношения между современной и классической театральной системой устанавливаются после Октябрьской революции, в 20‑е годы.

## 2

Новая ситуация яснее всего проявилась в отношении к Чехову.

Два достоверных свидетельства сообщают о характере наступившего перелома. Одно принадлежит Станиславскому, другое — студийцу Р. Н. Симонову.

В известном письме из Берлина Станиславский, рассказывая об успехе заграничных гастролей Художественного театра, делает неожиданное признание: «Смешно радоваться и гордиться успехом “Федора” и Чехова. Когда {219} играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив. Не хочется его играть…»[[233]](#footnote-234)

Симонов вспоминает, как студийцы-вахтанговцы ставили Чехова в 1920 г., через три года после революции: «Чехов, как никакой другой драматург, особенно интересовал молодой театр, рождавшийся под большим влиянием МХТ. По и актеры и режиссеры почувствовали, что зрительный зал по-новому реагирует на Чехова. Если раньше пьесы Чехова слушались в напряженной тишине, если зрители и зрительницы часто доставали носовые платки и вытирали слезы, то теперь во время чеховских спектаклей все чаще раздавался смех. Веселая реакция зала словно выделяла и подчеркивала комедийные сцены в чеховских пьесах»[[234]](#footnote-235).

С артистом Первой студии Н. Аслановым произошел, рассказывает Симонов, случай, как нельзя более характерный для того времени. Он читал молодым вахтанговцам рассказы Чехова и был обижен, что исполнение часто прерывалось не предусмотренным смехом. Вскоре артисту пришлось убедиться, что и в других аудиториях чеховская проза, рассчитанная, казалось бы, на молчаливое сочувствие, вызывает хохот зрителей.

Реакция публики соответствовала позиции молодого революционного театра. «После Великой Октябрьской революции, — говорит Симонов, вспоминая о “Свадьбе” в постановке своего учителя Е. Вахтангова, — режиссер уже не мог подходить к Чехову с позиций “жалостливого”, сентиментального отношения к человеку. Надо было возможно более активно выразить свое отношение к обывательщине и всепроникающей пошлости, столь характерной для старого буржуазного общества»[[235]](#footnote-236). Вахтангов мечтает поставить «Свадьбу» Чехова в одном спектакле с «Пиром во время чумы». «В “Свадьбе”, — пишет он, — есть “Пир во время чумы”. Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу». Наперекор принятому {220} в Художественном театре толкованию Вахтангов утверждает: «У Чехова не лирика, а трагизм». По Вахтангову, чеховская лирика на сцене «бывала пошлостью»[[236]](#footnote-237). Между старым дореволюционным бытом с его нравственными проблемами, драматическими противоречиями, социальными типами и, с другой стороны, новой исторической действительностью, как тогда представлялось, легла пропасть. Именно об этом твердит в своих записях Вахтангов с присущей ему обостренной чуткостью к меняющейся атмосфере времени. «Надо же понять, наконец, что все старое кончилось. Навсегда. Умирают цари. Не вернутся помещики. Не вернутся капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено». И последний решающий вывод: «Революция красной линией разделила мир “на старое” и “новое”»[[237]](#footnote-238).

## 3

Вахтангов был самой пленительной и загадочной звездой на театральном небосклоне первых лет революции. Как никто другой из его театральных современников, он слышал «музыку революции» — в разных ее регистрах. Как никто другой, безошибочно находил новую форму для каждой из своих постановок, осуществленных одна за другой. Секрет его триумфов состоял в невиданной скорости его творческого развития, возможной только в годы революции, и способности бесстрашно сопрягать друг с другом различные художественные тенденции, глубоко внедряя их друг в друга. Он вырастал в легендарного режиссера, лидера новых художественных исканий так же быстро, как его — порой еще более молодые — современники становились легендарными полководцами новой революционной армии. Такое четкое в своих приемах его искусство с трудом поддается разгадке, потому что в нем таился чрезвычайно подвижный и изменчивый внутренний смысл.

Конечно же, Вахтангов не был эклектиком, заимствующим у каждого из своих кумиров — Станиславского и Мейерхольда, — сначала у одного, потом у другого. В его {221} спектаклях, поставленных после Октября, ощущалось стремление преодолеть противоречие между традиционным сострадающим гуманизмом русского искусства, обращенного на каждого человека в отдельности, и музыкой революции с ее мощными и требовательными коллективными ритмами. В этом, судя по всему, и состояла миссия Вахтангова, которую он чудодейственно выполнил в отведенные ему трагически краткие сроки. Он искал естественных и неизбежных связей между индивидуальным и коллективным, не отдавая — как человек студийный по преимуществу — подавляющего предпочтения ни одному, ни другому началу.

Романтические рассуждения Вахтангова о мифе, которые он заносит в свой дневник в 1919 г. («В мифе, в этом вековом осадке творческих кристаллов души народной, в этом сгустке, квинтэссенции веками отлагавшихся, нажитых народом богатств человеческих чувств, в этом насыщенном вековой мудростью океане, где каждый, видевший солнце, оставил бессмертную часть себя, часть, которую он носил в себе и ради несения которой он был рожден видеть солнце, здесь — в мифе должен черпать художник живой огонь для своих устремлений к небу»[[238]](#footnote-239)), отвечали самым глубоким потребностям его искусства. Он в самом деле хотел преодолеть — и преодолевал — камерный психологизм Первой студии, где формировался как режиссер, полагая, что ему как художнику переломного времени следует опереться именно на миф, потому что это дает возможность избежать чересчур близкого соприкосновения с суровой реальностью революционных будней и потому что в мифе индивидуальное не угнетается всеобщим, но и не противоречит ему. (В остром ритмическом рисунке вахтанговских спектаклей современные экспрессионистские тенденции порой чувствовались так же отчетливо, как древняя традиция народной обрядности, объединяющая и актеров между собой, и зрителей с актерами, — традиция, хорошо знакомая ому по кавказским воспоминаниям.)

Яркая театральность Вахтангова была не чем иным, как формой принятия революции и способом переключения индивидуалистического психологизма в план широкой {222} общественности. Так же как и способом сохранить личность артиста и личность театрального персонажа в нетронутом, неприкосновенном и самостоятельном значении. В соответствии со своими внутренними задачами, которые подчинили себе все его существо, Вахтангов не мог больше оставаться в границах какого-либо одного театрального течения. Безошибочная интуиция подсказывала ому необходимость смещения привычных для театра его времени смысловых и художественных акцентов.

С отвагой и нетерпением, характерными для людей революционного времени, он разрушал в своих спектаклях границы между отдельными театральными течениями. Он сделал это последним предсмертным напряжением воли, в тот момент, когда различные театральные направления находились, казалось бы, в крайней оппозиции друг к другу. Перегородки, разделявшие их, он прошел насквозь, «как свет… как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет».

Смещенная перспектива декораций «Турандот» с их изящно задрапированным кубизмом по-своему выразила направленность исканий Вахтангова и его местоположение относительно современных ему театральных течений. Пустоты разорванного и гулкого быта и разорванной гулкой художественной жизни он смело заполнял новыми театральными структурами. Для тех, кто действовал позже него, важно было, что он легко находил выход из тупиков психологического и экспрессионистского искусства, никогда не расставаясь ни с одним, ни с другим из этих течений.

Строго говоря, художественные искания Вахтангова лишь отчасти — через «Принцессу Турандот» — связаны с традиционным классическим репертуаром. Но и драматургов рубежа веков, будь то Чехов, Метерлинк или Стриндберг, он ставил как классиков, близких, созвучных современности, но в чем-то навсегда отделенных от нее красной линией революции.

В «Принцессе Турандот» так же, как, скажем, и в чеховской «Свадьбе», Вахтангов — задолго до Брехта — выдвинул идею «отстранения», как он говорил, актера от персонажа, стремясь добиться объективизации сценического образа, — тенденция, которая отчасти проявилась уже в «Эрике XIV». «Отстраняя» актера от персонажа, {223} он, в сущности говоря, добивался свободы для каждого из них в отдельности и вместе с тем стремился «отстранить» старый мир от новых людей и нового общества.

В «Эрике XIV» он поставил предэкспрессионистскую драму как историческую пьесу, созвучную современности. Юный король, которого так импульсивно и остро играл М. Чехов, оказывался между двумя противоположными историческими силами, пугающими его своей гротескно-преувеличенной определенностью и своей беспощадной, сверхобъективной существенностью. А в «Гадибуке» он облек экспрессионистские тенденции своего творчества, направленные на защиту человека от косных, подавляющих его общественных установлений, в форму трагической фольклорной легенды и ритмически организованного гротескного обрядового зрелища. Наконец, в «Принцессе Турандот» он призвал на помощь иронию, «отстранение», сценическую условность и демонстративно подчеркнул границу между классической и современной театральной системой и отстоял поэтическое, свободное любовное чувство, чтобы в последний раз выразить свое восприятие новой исторической действительности, достаточно далекое от максималистских устремлений Мейерхольда.

Обаяние Вахтангова заключалось, очевидно, в романтическом и остром восприятии революции, которое было исполнено человечности, тревоги и веры в праздничные силы жизни. Как специфическое театральное явление своего времени он был неотъемлемым порождением Художественного театра, студенческой и студийной Москвы: в суровом климате Петрограда первых лет революции такая фигура вряд ли могла появиться.

Вахтангов — один из первых — поверил в то, что театральная эстетика революционной эпохи возникает из признания ее небывалой исторической новизны, противостоящей старому, до основания разрушенному миру.

## 4

Это восприятие окружающей действительности как расколотого мира, который революция красной линией разделила на «старое» и «новое», придало максимально определенный характер тогдашнему отношению к русским классикам. И если, например, в дореволюционных спектаклях {224} Художественного театра русская жизнь, запечатленная у Грибоедова, Тургенева или Достоевского, была показана как историческое прошлое, которое все еще длится, то теперь граница между старым и новым прочерчивалась с беспощадной четкостью.

Вместе с тем ситуация, которая возникает в театре начала 20‑х годов, при всей ее определенности нарушает привычные представления о «дальних» и «близких» эпохах истории искусства. На отношении к Чехову особенно видно, как художественная культура, которая недавно казалась интимно-понятной, без которой не мыслилась современная жизнь, вдруг на какое-то время стала чрезвычайно далекой, чтобы не сказать чуждой. В последней предсмертной беседе о театре — завещании ученикам и последователям — Вахтангов с раздражением говорит о «настроении». «Нет, никаких настроений в театре не должно быть. В театре должна быть одна радость и никаких настроений»[[239]](#footnote-240). И даже это слово — «настроение», которое недавно употреблялось с таким пиететом, теперь уступает место другому, полупрезрительному — «настроенчество».

А с другой стороны, легендарные эпохи старинного театра с их ярко очерченными, живописными героями, жанровой отчетливостью и вольным площадным духом раскрываются 20‑м годам поразительно легко. Все, что недавно, в 1910‑е годы, было манящей, труднодостижимой целью самых изощренных и упорных художественных опытов, нередко изнемогавших под бременем противоречий между своими выразительными средствами и своими содержательными мотивами, своими широкими целями и своею узкой аудиторией, — все это теперь оказывается под силу даже начинающим, неофитам, которые впервые поднимаются на театральные подмостки. (У Алексея Толстого в «Хождении по мукам» рассказано, как красноармейцы в перерыве между сражениями ставят «Разбойников». Шиллеровская трагедия, поражающая современного зрителя патетическими чрезмерностями, черно-белыми контрастами добра и зла, самодеятельным артистам в красноармейских шинелях кается легко. {225} Трудно представить себе, как бы они сыграли «Месяц в деревне» или «Три сестры».)

На открытии Бетховенского зала в Большом театре А. В. Луначарский говорил, что Бетховен созвучен революционной современности больше, чем композиторы, которые ближе нам по времени. Эта мысль типична для деятелей искусства 20‑х годов, ощутивших интимную связь с художественным творчеством далеких героических эпох и охладевших к некоторым из своих непосредственных предшественников, творившим, как теперь казалось, в серое, сумеречное время. Не случайно Луначарский зовет не «назад к Чехову», а «назад к Островскому». Александр Блок в «Письме о театре» утверждает: «Надо черпать… из сокровищницы искусства классического, т. е. из того искусства, над которым время бессильно»[[240]](#footnote-241). Бессмертным, т. е. созвучным современности, в 20‑е годы кажется классическое западное искусство от XVI до XVIII в. и русское искусство от Грибоедова до Островского. В театральных произведениях старинных авторов без усилий открываются такие стороны, которые людям 1910‑х годов при всей их рафинированной культуре и изощренном мастерстве были закрыты.

В самых различных классических спектаклях этого времени — «Лесе» Мейерхольда или «Горячем сердце» Станиславского, вахтанговской «Принцессе Турандот» или таировской «Федре», «Фуэнте Овехуна» в постановке Марджанова или «Блохе» в постановке Дикого — театру была возвращена его праздничная игровая природа. Праздничный характер спектаклей этого времени — не роскошная рама, оттеняющая сумрак индивидуалистической трагедии, не торжественный или легкомысленный ритуал, который указывает на предначертания человеческих судеб и внутреннюю пустоту омертвелого социально-исторического уклада, как это имело место, например, в мейерхольдовских спектаклях 10‑х годов. Праздничным было содержание классических постановок 20‑х годов, выразившее себя в комедийных игровых формах, быть может, еще сильнее, чем в строгих формах трагедии.

Романтическая патетика «Фуэнте Овехуна» в постановке К. Марджанова (1919), освобожденная лирика и {226} балаганный хохот мейерхольдовского «Леса» (1924), эпический размах и упоительное лукавство «Горячего сердца» в Художественном театре (1926), утонченная и искренняя юношеская ирония «Турандот» в вахтанговской студии (1922), мощь и максимализм любовной страсти в «Федре» А. Таирова (1922) — все это различные проявления раскрепощенного духа времени, играющего избытком своих сил и возможностей. Говоря о праздничном — противостоящем обыденности — характере театрального искусства этого времени, следует иметь в виду, разумеется, не только веселье и радость. В высшей степени праздничным был театр эпохи Возрождения, однако же он включал в себя не только итальянскую комедию масок, «Девушку с кувшином», «Укрощение строптивой», но и «Тамерлана», «Гамлета», «Фуэнте Овехуна». Спектакли 20‑х годов были праздничными, поскольку они отразили в себе дух революции. А революция со всем ее неизбежным трагизмом — это, как мы знаем, праздник угнетенных и эксплуатируемых. Противоречие между поэтическими формами старинного площадного театра и современным искусством, посвященным трагедиям и тайнам обыденности, которое так ощутимо сказывалось в дореволюционных постановках классики, 20‑ми годами было снято с поразительной быстротой: ведь само это время отличалось незаурядным, небывалым характером.

С самого начала в театральном искусстве 20‑х годов, мощно противостоящем рутине обыденного существования, звучали трагические ноты, окрашенные в героико-романтические или же тревожно-экспрессионистские тона. Можно вспомнить «Лон Карлоса» в БДТ. «Федру» в Камерном театре или «Гамлета» с Михаилом Чеховым. Трагическим спектаклям 20‑х годов свойственно ощущение исторической значительности, экстраординарности переживаемого времени, которое поставило бескомпромиссный вопрос о добре и зле, о смысле бытия и предназначении человека[[241]](#footnote-242).

На театральном фоне этого времени, отмеченном суровыми и живописными контрастами, выделяются две трагические фигуры: Федра — Алиса Коонен и Гамлет — {227} Михаил Чехов. Образ греческой царицы, созданный Коонен, был непосредственно связан с режиссерскими опытами Таирова в области классической трагедии, а Михаил Чехов в Гамлете по-своему продолжил нравственные искания, начатые в символистской постановке Крэга — Станиславского. В новых исторических обстоятельствах эти искания приобрели неожиданную актуальность. М. Чехов обогатил их болезненно чутким ощущением времени и острым лиризмом. И в Федре — Коонен, и в Гамлете — Чехове, казалось бы ничем не похожих друг на друга, — как и в других спектаклях начала 20‑х годов — слышны были спорящие между собой и вместе с тем слитные мотивы: требовательное отношение к человеку, поставленному перед необходимостью действовать, ощущение распадающегося, вздыбленного мира и «голос предчувствуемых тревог»[[242]](#footnote-243) — высокий смятенный строй чувств, который так отчетливо выразил Вячеслав Иванов в стихотворении, написанном еще в 1919 г.:

Кто развязал Эолов мех,  
Бурь не кори, не фарисействуй.  
Поет Трагедия: «Все грех,  
Что действие», Жизнь: «Все за всех»,  
А воля действенная: «Действуй!»

Федра Алисы Коонен погибала под бременем охватившей ее грандиозной страсти, а Гамлет Михаила Чехова — под бременем взятой на себя грандиозной миссии, но оба шли до конца по предназначенному пути, не требуя снисхождения, не помышляя о том, чтобы облегчить свою участь.

В постановках 20‑х годов торжествовала вольная резкая игра духовных сил, которые преодолели вдруг давящую власть быта и вырвались на простор. В этой игре не было оттенка дразнящей двусмысленности, характерной для театральных фантазий предшествующего десятилетия. На смену трагической теме маскарада, указывающей на зыбкость окружающей реальности, в классических постановках пореволюционного времени приходит тема широкого, бесшабашного народного гулянья, старинного карнавала {228} с его играющей и изменчивой природой[[243]](#footnote-244). «Гуляющая» народная стихия как стихия вольного веселия и стихия бунтарская, разбойничья: гулять — веселиться и гулять — бунтовать.

(Постановщик «Принцессы Турандот» (1922) сделал темой карнавальной импровизации прихотливую игру различных театральных приемов и форм: последний спектакль Вахтангова стал своего рода карнавалом театральных карнавалов 20‑х годов, как в наши дни бывают кинофестивали фестивалей; он вобрал в себя, а отчасти предвосхитил праздничный дух театрального искусства современности и выразил его в демонстративно насмешливой и простодушно-романтической форме. Ирония Вахтангова по отношению к только что освоенным приемам современного театра и наивному сюжету старинной сказки не убивала поэтической темы спектакля. Напротив, свидетельствует П. Марков, «она была необходима, чтобы сделать доступным, сохранить и передать миф о любви Калафа и Турандот — он вырастал нетронутым под острием иронических усмешек»[[244]](#footnote-245). «Возрождение мифа» осуществлялось Вахтанговым во имя современности.)

Всего нагляднее характер классических постановок 20‑х годов выразился в их театральности — слово, впоследствии затертое и затасканное, отчасти утратившее свой первоначальный смысл.

Пролетарская революция 1917 года не знала поражающих воображение театральных эффектов, которыми в таком количестве изобиловала французская буржуазная революция 1789 г. Однако на сценических подмостках сурового, голодного, трагического времени первых лет революции — непостижимый расцвет яркой и мощной театральности. Недаром наиболее чуткие деятели западной {229} театральной культуры утверждали, что сердце европейского театра бьется в революционной Москве. Революция — праздник угнетенных и эксплуатируемых — наложила на русскую сцену неизгладимую печать, преобразив ее привычный облик, сказавшись в каждом из театральных течений.

«Никогда, — вспоминает о годах военного коммунизма Илья Эренбург, — люди так плохо не жили, и, кажется, никогда в них не было такого творческого горения.

В домах было холодно, темно, неприглядно, и вечером люди осаждали театры. На сцене кружились персонажи Гофмана, Гоцци, Кальдерона, Шекспира. Художники Веснин, Якулов, Экстер ослепляли зрителей великолепием костюмов и декораций»[[245]](#footnote-246).

Идея «ретеатрализации театра», которая неотступно владеет в это время умами русских режиссеров, в постановках классики получила поддержку со стороны ренессансной театральной системы. Точки соприкосновения старой и новой театральных систем возникали естественно и неизбежно, поскольку театр обратился к трагическим и фарсовым кульминациям человеческого бытия и, казалось, потерял всякий интерес к камерной, заурядной стороне жизни. Применительно к постановкам классики «ретеатрализация театра» была способом овладения культурным наследием огромной эпохи — от XVI до XIX в. Через классику режиссура 20‑х годов пробивается к фольклорным первоистокам сценического искусства. Марджанов в «Фуэнте Овехуна» выразил неистовый дух народного восстания через ритмы крестьянского танца; в мейерхольдовском «Лесе» была воссоздана структура шекспировской драмы и испанской комедии плаща и шпаги, в то же время в этой постановке ожили краски русского провинциального балагана; в «Горячем сердце» Станиславского царил безудержный дух старинной масленичной игры; в Расиновой «Федре» Таиров, преодолевая каноны французского классицизма, пытался разгадать мощный стиль античной архаики; Вахтангов, отвергнув более поздние интерпретации сюжета «Турандот», обратился к варианту Карло Гоцци и, пользуясь его посредничеством, {230} к площадному искусству итальянской комедии масок.

В классических спектаклях 20‑х годов возникают новые сценические структуры, в чем-то близкие давнишним формам народного театра, но никак не повторяющие прошлый художественный опыт, и новые, трагические и комедийные, мотивы, созвучные революции.

Даже в таировской «Федре», больше других классических постановок подчиненной проблеме воссоздания героического стиля давних веков, П. Марков услышал тот же, рожденный современностью, «голос волнения, тревоги и беспокойства», который звучал в это время, по словам критика, и в других спектаклях, на других сценах. Чуткий критик уловил в таировском спектакле с его подчеркнуто выраженными формальными чертами «пафос воли… за одеяниями французского классицизма обнаруживший предания античного мира»[[246]](#footnote-247).

## 5

Идея театра-праздника, такая популярная в 20‑е годы, в деятельности Камерного театра приобрела самое буквальное воплощение. Таиров осуществил ее на двух уровнях: более поверхностном и более глубоком. Праздник как яркая живописная карнавальность («Принцесса Брамбилла», 1920) и как яркая, поднятая над буднями, пламенеющая страсть («Федра», 1923).

Душевный максимализм, свойственный Федре — Коонен, соответствовал духу классической трагедии и веяниям революционной современности. Фатальный характер страсти, лишь подчеркнутый ее чрезмерностью, свидетельствовал столько же о классицистских увлечениях Таирова, сколько и о его ощущении текущего момента.

Близость Камерного театра 1910 – 1920‑х годов классицистским течениям русского искусства не один раз отмечалась исследователями. Подобно Мандельштаму, Таиров стремился через единичное явление искусства прошлого раскрыть сущность целой художественной культуры: в мелодраматической «Адриенне Лекуврер» он уловил изящный стиль французского классицизма, {231} в «Федре» оживил давно умолкшие голоса архаической древности. В сценических образах Коонен, как и в некоторых стихотворениях Ахматовой, любовная тема звучала доверчиво и остро, обремененная своей бескомпромиссностью, своим эгоцентризмом и своими трагическими прозрениями. Подобно акмеистам, Таиров восстал против мистики и быта в русском искусстве начала века и обратился за поддержкой к наследию европейского классицизма. Как русским символистам, поэтам и режиссерам, на Западе особенно близка была традиция немецкого романтизма, так акмеистам и Таирову — чеканная, ясная галльская традиция: от Франсуа Вийона, Расина до Теофиля Готье и мастеров его круга. Вместе с тем у руководителя Камерного театра не было пафоса истории, присущего, например, Мандельштаму, и он не был так интимно и широко связан с русской культурой XIX в., как Ахматова. Задачи, поставленные перед русским искусством неоклассиками, Камерный театр решал, казалось бы, скорее внешне, чем по существу, к тому же его решения, соотнесенные друг с другом, не всегда создавали впечатление внутренней цельности. Все же сравнительно с близкими ему течениями русской литературы Камерный театр обладал некоторыми неоспоримыми преимуществами. В его лучших спектаклях, связанных с именем Алисы Коонен, музыкальная напевность жеста и речи, нарядная красота и выверенная образность пластических построений сочетались с такой силой и масштабностью страсти, которые не были характерны, например, для поэзии русского акмеизма. (В исполнении самой Ахматовой ее стихи приобретают неожиданную и, кажется, не свойственную им торжественную мощь, расширяя свое камерное звучание; характерно: в последние годы поэтесса читала в трагической манере, близкой Алисе Коонен.)

Глубоко современный и вместе с тем необычный, небытовой темперамент Алисы Коонен электризовал режиссерские композиции Таирова; со своей стороны руководитель Камерного театра дал актрисе необходимый простор и точную форму большого стиля. Поиски гармонии между мощной стихийностью страсти и целесообразно организованной формой составляли не только внешнюю цель, но и внутренний стимул многолетней деятельности {232} Камерного театра. Не следует, впрочем, полагать, что Таиров и Коонен олицетворяли различные начала искусства этого театра — режиссуре Таирова был свойствен подлинный, упорный темперамент, а актерское искусство Коонен изначально тяготело к пластической законченности формы.

Героические устремления Камерного театра выразились в постановке трагедии Расина, но они давали о себе знать и прежде. Прекрасным предварением «Федры» была постановка «Адриенны Лекуврер» (1919). В образе французской актрисы, созданном мелодраматическим автором XIX в., Алиса Коонен уловила высокий душевный строй героинь Расина. В свою очередь, в «Федре», шедевре французского классицизма, театр, как мы знаем, обнаружил дух древнегреческой трагедии. В обоих случаях стилизация носила архаизирующий характер: через сдвиг в прошлое, сближение с цивилизациями, находящимися в стадии становления, укреплялась героическая основа современного спектакля. Постановка Расина была вершиной послереволюционных исканий Таирова и Коонен в период, который предшествовал первым зарубежным гастролям театра. Все же «Федра» с ее сумрачной экстатичностью, крайним напряжением всепожирающих чувств и стремлений осталась легендарным эпизодом в истории этого театра, а более человечная «Адриенна Лекуврер» удержалась в репертуаре театра до его последнего дня. Возвышенные классицистские устремления Камерного театра выразились в «Адриенне Лекуврер», может быть, не столь грандиозно, как в «Федре», в более дробных, но зато и более соразмерных нынешнему человеку формах, привычных русской художественной традиции.

Руководитель Камерного театра, следуя своему принципу выявления первоэлементов театра, придерживался строгого разделения жанров: омраченная страсть Федры, накреняющая ее судьбу в гибельную сторону, и, с другой стороны, арлекинада «Принцессы Брамбиллы» или кабаретный стиль «Жирофле-Жирофля» (1922).

Противопоставленные друг другу жанры, конечно же, имели между собой нечто общее. В обоих случаях режиссер не допускал на сцену быт, будничные краски окружающей действительности. Вот почему он так дорожил {233} помощью театрального художника и с таким рвением учил актеров красивым напевным жестам и интонациям. Классицистские тенденции, выраженные с помощью кубистических объемов и плоскостей, были скорректированы и смягчены постоянным стремлением режиссера к красивой праздничной зрелищности. В связи со спектаклями Таирова Абрам Эфрос писал о «кубистском барокко» и «кубистском рококо». Художественная практика Камерного театра противостояла и эстетике мхатовского направления с его широкими размытыми жанровыми границами, постоянным стремлением к драме, в которой трагическое и комическое незаметно, как в жизни, переходят одно в другое, и эстетике Мейерхольда, предпочитавшего всем жанрам трагикомедию. Театральности Таирова была чужда идея гротеска, захватившая воображение режиссеров-новаторов послереволюционного десятилетия, а в его нарядной, по-южному живописной и бездумной арлекинаде не было мотивов трагической недостоверности окружающего мира, характерных для петербургского символистского толкования театра масок.

Всегда, во всех своих стремлениях — а они никогда не были скрыты у Таирова слишком глубоко — его искусство было направлено на то, чтобы поднять зрителя над будничными впечатлениями бытия. Тема сильной, бескомпромиссной страсти — предельно откровенной, однако же лишенной мещанской сентиментальности и мелодраматизма, порой исступленной, порой эстетизированной и пряной, но всегда открытой, бесстрашной и искупительной, обреченной на гибель из-за своей безоглядной требовательности и в силу недостойных ее коварных и мелких обстоятельств — быть может, имела большее значение в искусстве Камерного театра, чем тема жизнерадостной красивой арлекинады. Но они были тесно связаны между собой и в различной форме выражали общую для всей деятельности этого театра мечту о гармоничной жизни, вырванной из плена вялых, половинчатых чувств. Так называемый эстетизм Таирова был выражением его романтической утопии, попыткой чисто театральными средствами, призывая на помощь театральную культуру прошлого и настоящего, — живописью, пластикой мизансцен и пластикой тела, музыкальным, поющим словом — достичь тех сияющих целей, которые возникли в {234} его нетерпеливом воображении и достижение которых в окружающей жизни требовало длительных радикальных усилий.

## 6

Через праздничный дух классических спектаклей 20‑х годов стихия театральности проявилась лишь отчасти. Другим ее проявлением был гротеск.

В неутихающих спорах о гротеске, которые разгорелись тогда между приверженцами различных художественных направлений, были противопоставлены друг другу две концепции: одна, основанная на принципе шаржа и социальной маски; и другая, предполагающая психологическое оправдание для любых, даже самых рискованных преувеличений и деформаций. И для психологического, и для «левого» театра 20‑х годов идея гротеска была необыкновенно актуальна. Очевидно, за ней скрывались какие-то более глубокие мотивы, нежели те, что становились объектом повседневной дискуссии. В своем содержательном смысле идея гротеска (на что, впрочем, не обращают должного внимания) заключала в себе две концепции личности. Согласно концепции левого театра, человек сливается со своей социально-исторической сущностью, он с ней не разделим. А с точки зрения Станиславского, человек сохраняет по отношению к логике больших чисел и законам социального бытия некоторую независимость, выраженную в его неповторимой индивидуальности. Однако же в выводах и приговорах общеисторического характера различные театральные направления тех лет равны перед гротеском. Наиболее элементарным примером, показывающим две концепции гротеска в актерском искусстве 20‑х годов, может служить сравнение игры М. Чехова в роли Аблеухова («Петербург» А. Белого) и Вс. Мейерхольда в фильме «Белый орел» Я. Протазанова. В зловещем образе бюрократа сенатора, созданном Чеховым, «нет‑нет да и проглядывали, — вспоминает А. Февральский, — черты какой-то мягкости, старческой инфантильности. Ничего такого зритель не мог встретить в образе, созданном Мейерхольдом. Этому истому паладину реакции подобные слабости были {235} чужды»[[247]](#footnote-248). Мейерхольд был беспощадно последователен в своем разоблачении петербургского сановника-реакционера. «Его “сенатор”, — писал Н. Волков, — не человек, а “петербургский человек”, в нем нет никакой человечности, нет сердца. Если бы эту роль играл, скажем, М. А. Чехов, то он стремился бы в этом сенаторе найти зерно правды, как искал он и для Аблеухова. Мейерхольд же играет безжалостно, давая отвратительный и отталкивающий тип сановного рамоли. Его “сенатор” — это сочетание “вкусовых ощущений”, цинического ума, внутренней пустоты и расшитого мундира. Все чувственно — курение сигар, взгляд, брошенный на хорошенькую гувернантку, зажигание лампады и еда спаржи. Образ “нечеловечного человека” до конца выдержан и вскрыт Мейерхольдом в той системе биомеханической и графической игры, которой сильно это исполнение»[[248]](#footnote-249). Направленный на то, чтобы выявить обобщенную социально-историческую сущность персонажа, гротеск у Мейерхольда не требует, однако, ни однозначного, ни тем более абстрактного актерского решения. Напротив, предполагается крайняя конкретность и осязаемость театрального образа, так же как и наличие нескольких вариантов сценической трактовки. Достаточно вспомнить Хлестакова — Гарина и Хлестакова — Мартинсона в «Ревизоре» ГОСТИМ — два различных человека, — чтобы убедиться в пластичности мейерхольдовской концепции гротеска. С помощью сценического гротеска, возникшего еще в эстетике дореволюционного театра, преодолевается и остраняется старый побежденный мир, его классово чуждые персонажи и его общественный уклад, разрушенный революцией. Через гротеск современная театральная система воздействует на классику, накладывая на нее свою печать (социологический пафос мейерхольдовского гротеска у его эпигонов быстро выродился в вульгарный социологизм). Две стороны театральности — одна, связанная главным образом со стихией вольного, широкого, объемлющего народного празднества, и другая, основанная на разоблачительном отношении к театральному персонажу, — в классических спектаклях 20‑х годов не были {236} разъединены; наоборот, тесно соприкасались друг с другом. Следовательно, нужно с известной осмотрительностью говорить о чистой сатире, например, в «Лесе» или «Горячем сердце». Сатирические элементы были погружены в этих спектаклях в праздничную карнавальную стихию. Конечно, положительное начало «Горячего сердца» давало о себе знать не столько в образах молодых влюбленных, сколько в комедийных образах, созданных И. Москвиным, М. Тархановым и Ф. Шевченко. А в «Лесе» лирика была неотделима от бесстыдной буффонады народного балагана. В «Доходном месте» 1923 г., поставленном еще до «Леса», в формах, казалось бы, совершенно традиционных, далеких от гротеска, тонко проявилась эта черта мейерхольдовского дарования — способность сблизить лирические и разоблачительные мотивы так, чтобы сквозь сатиру проглядывала лирика. В простодушной Полиньке, которую играла молодая М. Бабанова, это свойство мейерхольдовской эстетики было выражено с поразительным изяществом и душевной чистотой.

Смешение различных поэтических планов, высокого и низкого, патетического и бурлескного, типичное для театра 20‑х годов, определяет его сложную жанровую природу. В статье «Промежуток», написанной в 1924 г., Ю. Тынянов заметил, что стих Маяковского «все время на острие трагического и комического» — в нем сочетаются камерный, шепотный и площадный стиль. Одинаково враждебные стихии «среднего штиля», они дополняют и поддерживают друг друга. Посвящая свою статью современной поэзии, Тынянов учел и театральный опыт начала 20‑х годов. Например, говоря о двуплановости поэзии Маяковского, он противопоставляет ему — как исключение — однотонный стиль постановок Таирова: «только Камерный театр ведет пьесы с начала до конца на крике»[[249]](#footnote-250).

Когда в 1919 г. создавался Большой драматический театр, его основатели предполагали создать театр трагедии, романтической драмы и высокой комедии. Имелось в виду, что революционный театр восстановит в правах исконные театральные жанры. И в самом деле, жанровая {237} неопределенность, типичная для спектаклей начала века, в 20‑е годы была легко преодолена. Но далеко не всегда путем возрождения жанров старинного театра. На место господствовавшего в предреволюционное время срединного жанра, обозначенного как «драма» или «пьеса», пришел новый жанр — трагикомедия, где высокий и низкий, интимный и площадной план были одновременно подчеркнуты, обособлены и тесно связаны друг с другом. Трагикомическая природа многих постановок 20‑х годов — то, что Маяковский определил как «мистерия-буфф», — тяготела к гротеску.

Обдумывая программу Большого драматического театра, Блок утверждал, что «он ни в коем случае не должен быть театром опытов или театром исканий»[[250]](#footnote-251). Парадоксальное требование поэта, казалось, было опровергнуто режиссерскими работами 20‑х годов. Никогда еще постановки классических пьес не были так тесно связаны с художественными исканиями и не носили такого экспериментального характера. Но в каком-то более глубоком смысле Блок был прав. Когда в 1919 г. он делился с артистами Большого драматического театра планами на будущее, перед его мысленным взором возникали некоторые классические постановки 1910‑х годов. Они казались ему слишком изысканными и слишком сложными, слишком экспериментальными, чтобы служить целям нового народного театра.

В самом деле: хотя лучшие постановки классических пьес 20‑х годов изумляли современников — русских и зарубежных зрителей — и нас продолжают изумлять своим новаторством, не имеющим прецедентов в истории современного театра, назвать их художественными опытами не поворачивается язык. В них запечатлена такая широта и основательность замысла, такая глубокая связь с классической культурой, такая законченность творческого осуществления, при которых новаторское искусство теряет лабораторный и замкнутый характер и становится органическим проявлением духовной жизни общества, прочувствованной в ее высших возможностях.

В свете художественного опыта 20‑х годов, имевшего, как выяснилось впоследствии, всемирно-историческое {238} значение, даже наиболее замечательные классические постановки предреволюционного времени, будь то «Гамлет» в Художественном театре или «Дон Жуан» в постановке Мейерхольда, могли действительно показаться лишь предваряющими опытами. Во всяком случае только после революции в постановках классического репертуара был найден путь к площадному театру. О дореволюционных исканиях Мейерхольда П. Марков говорит, что он «мечтал о возвращении к площадному театру, он часто задумывался над кризисом театра, кризисом зрителя. Тем не менее ни площадного театра, ни нового зрителя он не встречал, да и не мог встретить в условиях старой России»[[251]](#footnote-252).

Художественные искания предреволюционного десятилетия в спектаклях 20‑х годов получили широкую социально-историческую опору и новые содержательные мотивы. Возникнув на рубеже веков в формах интимного театра, жизненно-достоверного или же условного, тяготеющего к символистскому иносказанию, новая театральная система непосредственно после революции переживает решительную метаморфозу, предваренную и предчувствованную в художественных исканиях 10‑х годов; неожиданно и неизбежно современная сцена сближается с героической эпохой становления ренессансной театральной системы, так же как и с фольклорными формами сценического действа.

В классических постановках революционных лет запечатлен некий общий этап развития современной театральной культуры, хотя у разных режиссеров она эволюционирует различно.

Среди постановок русской и западной классики наиболее принципиальное значение в этом смысле имели работы Станиславского и Мейерхольда.

## 7

В «Моей жизни в искусстве» К. С. Станиславский, вспоминая о работе над «Гамлетом», приходит к беспощадному выводу: «Я понял, что мы, артисты Художественного театра, научившиеся некоторым приемам новой внутренней {239} техники, применяли их с известным успехом в пьесах современного репертуара, но мы не нашли соответствующих приемов и средств для передачи пьес героических, с возвышенным стилем, и нам предстояла в этой области огромная, трудная работа еще на многие годы»[[252]](#footnote-253). Эта работа, как известно, была продолжена после революции, все же некоторые из поставленных перед собой задач театр так и не разрешил до конца — если говорить о проблеме сценической интерпретации героической трагедии «с возвышенным стилем». Наибольшие достижения ждали Художественный театр 20‑х годов в области высокой комедии — от «Горячего сердца» до «Женитьбы Фигаро». Утверждая, что в постановках классики Художественный театр использовал приемы, выработанные в работе над современными пьесами, Станиславский подразумевает не только чеховский репертуар. В «Месяце в деревне», например, достоверность тончайших душевных переживаний, характерная для чеховских спектаклей, сочеталась с принципом неподвижности, который был свойствен символистскому театру. Лишь в некоторых предреволюционных спектаклях («Братьях Карамазовых» и «Хозяйке гостиницы») Художественный театр вырывается из привычного круга идейных мотивов и сценических приемов.

«Мы все ходили, — вспоминает Вл. И. Немирович-Данченко, — около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С “Карамазовыми” проломили ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны»[[253]](#footnote-254). Как правило, предреволюционные классические постановки Художественного театра находятся по эту сторону «огромного забора», очерчивающего границы современной театральной системы, какой она сложилась на рубеже веков, в постановках новой драмы.

В 20‑е годы ситуация постепенно меняется.

Послереволюционные классические постановки Станиславского тесно связаны с новым этапом в развитии его {240} театральной теории. Вместе с тем они пронизаны современными художественными мотивами: имеется в виду не только трактовка классических сюжетов, но и постановочное искусство Станиславского.

Две настойчивые идеи владеют режиссером в его послереволюционных постановках — действенности и импровизации. Обе имеют отношение к проблеме сценической интерпретации и проблеме новой актерской техники.

О «Двенадцатой ночи» (1917) в Первой студии один из очевидцев пишет: «Работая над шекспировской пьесой, Станиславский… энергично ломал студийную традицию утонченного расслабленного психологизма… спектакль “Двенадцатая ночь” был, по существу, уроком действия»[[254]](#footnote-255). В. О. Топорков, участник последних постановок классического репертуара, осуществленных Станиславским, вспоминая о его репетициях, говорит о том же — «о действенной задаче», «логике физических действий» и «острейших ритмах сквозного действия». В «Женитьбе Фигаро», чтобы ускорить действенные ритмы спектакля, режиссер внедряет в сознание каждого участника «зерно» пьесы, а «зерно» это — «безумный день»[[255]](#footnote-256). Классическое единство времени режиссер использовал для того, чтобы обострить ритмы сценического действия. И все монологи в «Женитьбе Фигаро», как бы далеко в сторону от сюжета они ни отклонялись, интерпретируются как узловые моменты в развитии действия.

В свое время, строя свою театральную систему, Станиславский в режиссерском плане «Чайки» совершил открытие, которое надолго определило магию спектаклей Художественного театра. Он уловил особый ритм чеховской драмы с ее долгими томительными и завораживающими паузами, создающими «настроение», с ее неторопливым, непрерывно длящимся движением, избегающим толчков и ускорений. Что в «Чайке» было гениальным новаторством, впоследствии стало штампом Художественного театра. Репетируя «Женитьбу Фигаро», режиссер прилагает силы к тому, чтобы сломать привычные заторможенные ритмы актерской игры, без конца напоминая {241} исполнителям, что все действие совершается в течение нескольких часов — с утра до вечера. Герои комедии, пронизанной духом близкой революции, стоят перед дилеммой: сейчас или никогда.

В «Горячем сердце», быть может наиболее яркой работе Станиславского в классическом репертуаре, режиссер строит мизансцены как непрерывную «цепь действий» и выдвигает новое понятие «перспектива роли», придавая поведению сценических персонажей предельно целеустремленный и размашистый характер[[256]](#footnote-257). «Женитьбу Фигаро» он ставит как «Безумный день», а «Мертвые души» — как «Похождения Чичикова», своего рода русский плутовской роман.

Все это вещи достаточно известные.

Неотступные размышления Станиславского о действенной природе театрального искусства непосредственно связаны с двумя содержательными мотивами его режиссерского творчества 20‑х и 30‑х годов.

Во-первых, действенная природа его спектаклей этого времени передает напряженный драматизм жизни, непримиримую борьбу противостоящих друг другу общественных сил и нравственных концепций в противовес теме «сосуществования» персонажей, которая возникала в чеховских спектаклях и так явно сказалась в ряде прежних, классических постановок Художественного театра, например в «Горе от ума». Усилить действенность пьесы для Станиславского периода «Горячего сердца» или «Тартюфа» значило до конца выявить ее драматизм, придать конфликту персонажей предельную масштабность и остроту. Даже «Мертвые души», спектакль, казалось бы, гораздо более статичный, чем другие, поражавший прежде всего язвительной достоверностью своих персонажей, обреченных на пустую, никчемную жизнь, был выстроен как серия рискованных поединков, которые Чичиков вел с владельцами помещичьих усадеб, безудержно-осторожно стремясь к своей заветной цели, трепеща от боязни сорваться, предвкушая триумф целой жизни.

Действенность как выражение непримиримого драматического конфликта; эта режиссерская концепция, будучи {242} чрезвычайно актуальной относительно 20‑х и 30‑х годов, сблизила Станиславского с ренессансной театральной системой.

А во-вторых, действенность как театральность, проявление полноты и блеска жизненных сил. В спектакле «Женитьба Фигаро» оба мотива пореволюционного творчества режиссера сплелись теснее, чем где-либо, — нарядный карнавальный праздник как выражение активных освободительных стремлений народа. «… В “Женитьбе Фигаро”… — писал Б. Алперс, — вертящаяся сцена МХАТ, сверкая яркими красками стилизованных головинских декораций и костюмов, при открытом занавесе и при полном освещении на глазах у зрителей закружилась, словно разноцветная карусель, вместе с актерами и с разнообразной обстановкой, приготовленной для многочисленных эпизодов этого социально насыщенного и в то же время необычайно динамичного, почти карнавального представления»[[257]](#footnote-258).

В 20‑е годы, когда, по словам В. Сахновского, «гротеск, конструкция или феерическая карнавальность были признаками революционной театральности»[[258]](#footnote-259), Станиславский в классическом репертуаре утверждает представление о театральности как действенности; театрально, празднично то, что выражает действенную, т. е. драматическую, природу театра. Позднее — с присущей ему фанатической увлеченностью захватившей его идеей — он отодвигает в тень все другие средства сценической выразительности во имя бескомпромиссного утверждения действенной природы театра. Знаменательно: все это происходит тогда же, когда в постановках Мейерхольда, обуреваемого совсем другими страстями, ощущается ослабление действенного начала.

Вероятно, есть смысл специально оговорить (достаточно, впрочем, очевидное) обстоятельство: действенность последних классических постановок Станиславского никак не совпадает с обычным представлением о динамизме сценического зрелища. В этом смысле стремительная «Женитьба Фигаро» (1927), кажется, ни в чем не превосходит {243} «Мертвые души» (1932) с традиционной неторопливостью и малоподвижностью их комнатных эпизодов.

Для того чтобы в полной мере оценить значение поздних исканий Станиславского, нужно помнить, что новая драма возникала в связи с отрицанием традиционных представлений о театральной действенности. Сфера истинной духовной жизни и сфера действия в театре рубежа веков далеко не совпадают. Для новой драмы совсем не характерно противопоставление действующих лиц, стоящих друг против друга в борьбе за свои интересы, в отличие от того, что имеет место в ренессансной театральной системе. В послереволюционный период своей режиссерской деятельности Станиславский год от года все настойчивее стремится соединить идею среды, подтекста, настроения, антииндивидуалистическую концепцию личности, которые возникли в новой театральной системе, с открыто выраженным принципом действенности, характерным для ренессансной театральной системы. (И даже понятие жизненной среды, имевшее столь важное значение для искусства раннего Художественного театра, в классических постановках 20‑х годов приобретает иной, более широкий смысл. В «Отелло» любви двух романтиков противостоит весь мир, одичавший от войн, бравирующий грубостью и цинизмом. В «Женитьбе Фигаро» среда — яркий, комический, плебейский фон — поддерживает романтические чувства героя, выступает на его стороне.)

Действие — душа театра — для Станиславского неотделимо от импровизации. Увлеченность актера правильно найденной задачей помогает сохранить на каждом представлении творческое, т. е. импровизационное, состояние. Идея импровизации, подобно идее действенной сверхзадачи, имеет для Станиславского, как об этом писал Н. Берковский, не только педагогическое или узкопрофессиональное значение; она проникает и в технологию актерского творчества, и в его содержательную сущность. Импровизационное самочувствие актера создает ощущение непроизвольности поступков действующего лица; они возникают сейчас и здесь, в это мгновение, в этом зале, на глазах у сегодняшней публики. Импровизаций — это свобода сценического поведения, доступная правильно воспитанной творческой личности актера и от него сообщающаяся {244} драматическому персонажу. Через импровизацию проявляет себя не принужденное, не принудительное, дерзостное состояние духа, не убитого, не замученного постоянным штампованным повторением привычных слов, ритуалов и чувств. Это подвижное, играющее состояние, когда нельзя с достаточной уверенностью предугадать, как поведет себя человек и что сделает дальше в новой, неожиданно возникающей перед ним драматической ситуации или просто в другом настроении, каким импульсам своей натуры даст волю, а какие усмирит. Истинно импровизационное состояние духа, которое было в высокой степени свойственно Хлестакову Михаила Чехова или, например, Хлынову Москвина, и выражало себя как гротеск; импровизация как гротеск или, что более правильно, гротеск как импровизация. Импровизация характеризует не только способ, каким были созданы эти персонажи, но и их самих. Причудливые, не упорядоченные душевные свойства Хлестакова — Чехова или Хлынова — Москвина заставляли задумываться о загадочных, неуправляемых возможностях человеческой натуры.

Стихия гротеска-импровизации восторжествовала в «Горячем сердце», отразив в себе самые глубокие и затаенные мотивы этого спектакля, в котором, по словам одного из критиков, «Художественный театр посмеялся так, как он никогда еще не смеялся»[[259]](#footnote-260). В постановке Островского, порой напоминавшей животный эпос, картины прошлой жизни предстали в поражающем воображение жарком эпическом размахе и гомерической сонной одури. Жизнь протекала в этом заколдованном царстве с захватывающей, декоративно избыточной полнотой благих и недобрых проявлений, ничем не отделенных друг от друга, уравновешенных в странной, нелепой, кажется, невозможной гармонии; самые крайние безобразия искупались таким же крайним бесстыдством, которое завораживало своей безмерностью и своим простодушием. В обширном фантастическом мире, с упоением воскрешенном артистами Художественного театра, тесно переплелись душевный покой с душевным варварством, самоотверженность с самодурством; здесь всегда находится место для возвышенных, горячих и — низких, капризных, уродливых {245} побуждений. В сцене лесного розыгрыша, поворачивающей действие пьесы к счастливому концу, сливались, блаженствуя, балаганная и разбойная стихии этого гротескного мира, где темное царство вдруг становится сказочной идиллией, а мелодраматическая любовная история — песенным сказанием.

Можно с полным основанием предположить, что смысл театрального гротеска чем дальше, тем отчетливее виделся Станиславскому не столько в заострении, сколько в импровизации, вольной прихотливой игре активно действующих, переливающихся одна в другую жизненных сил. Источником импровизации для него всегда был характер человека, понятый не в заданной и застывшей, предусмотренной его общественным положением и установившимся психологическим стереотипом определенности, как это часто бывало в театре конца XIX в., а в его живых, развивающихся, не учтенных свойствах. Эти свойства должны были открываться актеру как бы неожиданно, по мере того как сценический персонаж втягивался в сюжетную ситуацию и приступал к выполнению своих действенных задач. Импровизация, по Станиславскому, рождается в результате целеустремленного действия[[260]](#footnote-261). Новая, до сих пор недостаточно изученная концепция театрального гротеска как импровизации.

Игра актера, владеющего искусством импровизации, создает пьянящее праздничное чувство раскрепощенности и свободы. Таким образом импровизация возвращает нас к теме праздника, которая так явственно звучит в ряде классических постановок Станиславского, сильнее всего — в «Горячем сердце» и «Безумном дне, или Женитьбе Фигаро».

Тема праздника спорит в позднем творчестве Станиславского с темой низкого плутовства, опасной интриги, {246} преследующей далеко идущие цели. Много написано о том, что «Мертвые души» созданы в полемике с мейерхольдовским «Ревизором» и мейерхольдовским пониманием гротеска. Но не будем забывать, что в обоих спектаклях, сравнительно близь их друг другу по времени их создания, звучит некая общая тема: Мейерхольд интерпретирует Хлестакова как холодного авантюриста, рвача, легко меняющего обличья, а Станиславский, размышляя о Чичикове, выдвигает на первый план историю азартной и грязной аферы. В том же 1925 г., когда Мейерхольд сочиняет режиссерскую экспликацию «Ревизора», выходит из печати повесть Алексея Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус». Герой повести, как и Хлестаков, мелкий петербургский служащий, снятый с места, растревоженный революцией, он проделывает головокружительные превращения — от тихого питерского конторщика до содержателя тайного игорного дома в Москве, казначея банды атамана Ангела на Украине, агента белой контрразведки в Одессе и преуспевающего владельца тараканьих бегов в Стамбуле. А через два года после премьеры «Ревизора» появляются «Двенадцать стульев» — комический авантюрный роман Ильфа и Петрова, посвященный жулику, путешествующему по России в поисках спрятанных сокровищ, как Чичиков в поисках мертвых душ. Похождениям Невзорова откликаются похождения Хлестакова в спектакле Мейерхольда, похождения Остапа Бендера у Ильфа и Петрова и похождения Чичикова в спектакле Художественного театра. Более поздняя, относящаяся уже ко второй половине 30‑х годов, интерпретация этой темы — «Тартюф», последняя, предсмертная постановка Станиславского.

И празднично-романтический, и циничный, авантюрный мир обладают у Станиславского крайней одержимостью в преследовании своих целей, и цели у них самые грандиозные. Иногда одержимость приобретает обаятельный характер — в Фигаро Н. Баталова или в Отелло, каким он был задуман в режиссерском плане Станиславского, иногда — характер мании — у Мальволио Михаила Чехова, у помещиков — владельцев мертвых душ, у Оргона В. Топоркова, а иногда несет в себе игровой, потешный смысл, особым образом объясненный и оправданный в живописных персонажах «Горячего сердца».

{247} Новые тенденции в режиссуре Станиславского, конечно же, не пресекли чеховскую линию искусства Художественного театра. В годы триумфа «Горячего сердца» и «Женитьбы Фигаро» Станиславский пользуется большим успехом в ролях Астрова и Гаева. С 1918 г. «Дядя Ваня» шел в сукнах, его обстановочная часть не играла такой роли, как прежде. Соответственно еще больше повысилось значение актерской игры.

«“Дядя Ваня”, — писал С. Мокульский, — из спектакля Дома Чехова для нас теперь перестроился в спектакль актера. Это подчеркивается еще тем, что монтировочная сторона сильно изменена и далеко не в пользу спектакля… Для актерского молодняка спектакль “Дядя Ваня”, несмотря на его почтенный возраст, продолжает служить, художественным руководством по сценической логике, владению речью, обращению с вещью на сцене, и главным образом овладению зрительным залом. В этом отношении на первом месте и во весь рост встает К. С. Станиславский, как артист, который настолько приковывает к себе внимание, что все сценическое оформление, если оно не нужно ему в эту минуту, просто никак не замечается»[[261]](#footnote-262). В возобновленном «Вишневом саде» Станиславский стремится убрать актерскую сентиментальность, хотя и не успел довести задуманное до конца.

Влияние двух чеховских постановок Художественного театра на театральную культуру 20‑х годов носило глубокий — чем дальше, тем более прочный — характер.

«Почему мы с таким волнением следили за игрой Станиславского? — этот вопрос задает себе много лет спустя А. Мацкин, один из представителей молодого поколения театралов 20‑х годов. — Может быть, потому, что театр начала и середины 20‑х годов, предлагая свои выводы, не часто утруждал себя их доказательством; истина здесь демонстрировалась как заранее обусловленный итог, в то время как Станиславский ее добывал от акта к акту, на наших глазах, при нашем участии. С беспощадной трезвостью он делился своими наблюдениями, ничего не утаивая, ничего не прикрашивая, хотя было очевидно, что его симпатии безраздельно принадлежат Астрову. Это был триумф старого реализма XIX века, его искусства эпичности {248} и анализа толстовского направления, реализма, которому туго приходилось тогда в театре. А может быть, игра Станиславского захватила нас своим мудро неторопливым ритмом? Как раз в ту зиму 1927 года на очередном театральном диспуте известный столичный режиссер рассуждал о несовершенстве современного человека, чей пульс бьется так же медленно, как и тысячи лет назад, во времена Архимеда, и рекомендовал новому театру восполнить это “упущение природы”. Станиславский к такому радикализму относился с юмором, он не склонен был понукать природу, шел вслед за ней и не испытывал от этого неудобств. Он не считал медлительность достоинством, напряжение его роли менялось от спокойной сосредоточенности первого акта, в котором хорошо чувствовался ленивый покой летнего дня в старой усадьбе Серебрякова, до лихорадочно нервного подъема третьего акта с его бурными признаниями, столкновениями страстей и самолюбий, истерическими вспышками и выстрелом Войницкого. Но и в минуты взлета действия Станиславский не торопился: его наблюдения, издавна накопленные и теперь освещенные новым опытом, требовали выхода; у него был свой взгляд на трагедию Астрова, и ему надо было серьезно его обосновать»[[262]](#footnote-263). Это драгоценное свидетельство о Художественном театре 20‑х годов, относящееся к тому времени, когда, как пишет Мацкин, «молодая интеллигенция “левого направления”, ранее бойкотировавшая его спектакли, как музейно-старомодное и гурманское искусство, стала их посещать»[[263]](#footnote-264), интересно, помимо прочего, двумя суждениями.

Во-первых, игра Станиславского в чеховской пьесе с ее лирическим настроением в 20‑е годы выглядит как торжество «эпичности и анализа толстовского направления», а во-вторых, медленные ритмы чеховского спектакля воспринимаются как следствие аналитического — не априорного, не заданного — толкования личности.

Режиссура Художественного театра, работая над новыми постановками, одновременно возобновляет дореволюционный классический репертуар. Таким образом свою концепцию толкования классики Художественный театр {249} аргументирует не только «Горячим сердцем» или «Женитьбой Фигаро», но и «Царем Федором», «Дядей Ваней», «Смертью Пазухина» и т. д.

Так или иначе в центре всех режиссерских композиций Художественного театра, возобновленных после революции и сочиненных заново, стоит характер человека, понятый в его типичных чертах и в его неповторимой, пристально исследованной индивидуальности; в неожиданных, еще не раскрытых душевных возможностях, а не в окончательных итогах; в противоречивом переплетении душевных свойств, а не в однозначности амплуа; в предельной конкретности психологического облика, надежно защищенного от театральной условности и театральных штампов. Далекое и близкое прошлое в послереволюционных классических постановках Станиславского открывается нам как галерея характеров, расположенных живописными подвижными группами в пространстве и времени спектакля и находящихся в драматическом противостоянии одна относительно другой.

## 8

По-другому строится композиция классических спектаклей в театре Мейерхольда. Здесь возникает иная, чем у Станиславского, концепция личности.

Человек на сцене для Мейерхольда нечто более общее, чем характер. Действующие лица в его классических постановках часто оказываются героями мифа, творимого воображением режиссера из его собственной души и из материала, который доставляет ему культура определенной эпохи.

«В чем же сущность мейерхольдовского видения жизни и человека? Воображение неизменно приводило его к сверхтипам… Для него существовали только типы, даже больше, чем типы, — это были какие-то фантасмагорические воплощения человеческих качеств»[[264]](#footnote-265), — говорит Михаил Чехов.

Изображение личности преимущественно в ее обобщенных чертах впервые возникло у Мейерхольда в связи с ощущением марионеточности жизни и подчиненности человека неумолимым велениям роковых сил — трагическая {250} тема символистского искусства, переосмысленная в пореволюционных постановках Мастера как тема социально-исторической детерминированности человеческой жизни. Идея среды, выдвинутая авторами новой драмы и воспринятая символистами (начиная с Метерлинка) как идея судьбы, в классических постановках Мейерхольда 20‑х годов демистифицируется; однако же и тогда тема человека-марионетки не исчезает бесследно из его творчества. После одной из репетиций «Ревизора» Мастер с удовлетворением отмечает: «И острые жесты, марионеточность появилась»[[265]](#footnote-266).

Люди в спектаклях Мейерхольда выступают прежде всего как представители данной исторической эпохи и общественной среды. В этом смысле тоже обнаруживается их несвобода; они не вольны по отношению к извне воздействующим на них историческим силам и применительно к самим себе, не могут «выбрать себя», не в состоянии ничего изменить в своей судьбе. Их индивидуальные черты непосредственно выражают их обобщенную социально-психологическую сущность. Следовательно, они должны быть показаны в законченных, резко обостренных и преувеличенных чертах. О городничихе — З. Райх А. Слонимский писал: «Анна Андреевна не просто городничиха, а суммированный образ всех гоголевских дам “просто приятных” и “приятных во всех отношениях”»[[266]](#footnote-267). В таком же духе Б. Алперс характеризует Хлестакова — Э. Гарина: «Это сложное *понятие* “хлестаковщина”, иллюстрированное на целой серии разнообразных социальных масок царской России»[[267]](#footnote-268). О Мейерхольде — постановщике «Ревизора» — Михаил Чехов говорит, что он «утрировал все, что уже было утрировано Гоголем»[[268]](#footnote-269). По поводу сатирических персонажей «Леса» А. Гвоздев заключает: «Вместо косных, — но все же добродушных по существу помещиков, — у него даны жестокие, беспощадно выпуклые маски эгоизма, насилия, самодурства, ханжества и дерзкой наглости»[[269]](#footnote-270).

{251} Персонажи классической пьесы в послереволюционных постановках Мейерхольда оказываются неотъемлемой частью исчерпавшего себя общества, завершившего цикл своего исторического бытия[[270]](#footnote-271). Соответственно душевный мир человека в классических композициях Мастера дан в своих очевидных итогах, а не в своих возможностях, он не развивается, но может быть показан с разных сторон. «Мейерхольд, — пишет П. Марков в связи с “Ревизором”, — смотрит на человека-актера глазами художника-живописца, графика или кинооператора. Он почти добровольно отказывается от действенного развертывания внутреннего зерна образа»[[271]](#footnote-272). При всем том в героях мейерхольдовских спектаклей не было статичности. От эпизода к эпизоду они могли предстать перед зрителем в различных обличьях и ракурсах, то в своей истинной, гротескно-преувеличенной и все же ускользающей сущности, то в роли собственного двойника или маскарадного персонажа. В постановках, осуществленных после революции, романтическая тема маски, истолкованная в свое время как символ иллюзорности и зыбкости окружающей жизни, претерпевает изменения и трактуется более определенно и трезво, в духе 20‑х годов — как тема социальной маски.

Развивается и мейерхольдовская концепция гротеска. Гротеск, как заострение, неизбежно связан со стилизацией. В книге «О театре», вышедшей в 1912 г., Мейерхольд писал, что гротеск — второй этап стилизации, следовательно, «его метод строго синтетический»[[272]](#footnote-273). С этой стороны представления режиссера о гротеске останутся неизменными в послереволюционные годы так же, как и традиционный взгляд на гротеск как синтез противоположностей. Другая сторона этой концепции гротеска, связанная с двойственным представлением о реальности, попытками «отгадать загадку непостижимого»[[273]](#footnote-274), характерная для гофманиады, для драматургии русского символизма, в послереволюционное время отходит на второй план или же вовсе исчезает.

Концепция личности, которая постепенно складывается в классических спектаклях Мейерхольда, имеет аналогию {252} в живописи Пикассо, фильмах Чаплина, спектаклях Брехта. Вместе с тем в этом толковании человека оживают романтическая и сатирическая традиции прошлого века, восходящие к Гофману, Гоголю и Достоевскому. Личность у Мейерхольда преимущественно выражает себя через гротеск. Мейерхольд интерпретирует гротеск как заострение определенных социальных признаков и душевных свойств театрального персонажа. Следовательно, говоря о принципе гротескной стилизации в спектаклях Мейерхольда, нужно иметь в виду, что прежде всего в них стилизуются, приобретая расширительное значение, сами драматические персонажи. С другой стороны, гротеск раскрывается у Мейерхольда как эксцентрика — острое и алогичное, вряд ли возможное в реальной действительности, «монтажное» чередование различных душевных состояний и качеств — «масок», за которыми едва улавливается целостная человеческая личность, погубленная, разъятая на элементы своим окружением и своей эпохой. Гротеск раскрывается у Мейерхольда как заострение и как контраст.

Изначальное отличие режиссуры Мейерхольда от режиссуры Станиславского, его учителя, не в тех или иных приемах, но в иной концепции человека.

Человек в театре Мейерхольда, с одной стороны, «архетип», предстающий перед зрителем в своей обобщенной и заостренной цельности, а с другой — трудно уловимая, двоящаяся, подвижная, почти инфернальная духовная субстанция. Противоречащие друг другу начала статики и динамики в театральных персонажах Мейерхольда находятся в неустойчивом равновесии, создавая в разных эпизодах различное драматическое напряжение. Сочетание пространственно-временных оппозиций устойчивости и движения (то, что в мольеровском спектакле Мейерхольда было выражено прямым сопоставлением порхающего Дон Жуана — Ю. Юрьева и сидящего на одном месте Сганареля — К. Варламова) определяет в конечном счете всю структуру мейерхольдовских спектаклей, в которых грандиозный и целостный театральный миф создается с помощью эстрадного «монтажа аттракционов» (терминология молодого Эйзенштейна); принцип, который Брехт позднее определит как «разделение элементов». И если в одних постановках, например в «Лесе», господствовало {253} динамическое начало, а в других, скажем в «Ревизоре», преобладала статуарность, то трактовка человека в обоих случаях заключает в себе, как многие портреты Пикассо, оба начала: динамику и статику; при этом движение дробных выпуклых деталей и меняющихся ракурсов часто ведет к созданию обобщенного, законченного и, следовательно, неподвижного сверхобраза. Принцип композиции, замкнутый, как говорят теперь философы, на человеке, неизбежно распространялся на весь спектакль. (Не зря Пикассо говорил, что «обожает» гениальную мейерхольдовскую постановку «Ревизора», что русский режиссер — его «конкурент»[[274]](#footnote-275).)

Известно, Мейерхольд стремился создать синтетический образ прошлых исторических эпох и соответственно расширял картину жизни, запечатленную в классической пьесе: не «Ревизор», а весь Гоголь, не уездный город, а вся николаевская империя, не «Горе от ума», а вся трагедия декабристов. Усиление эпического начала достигалось с помощью ослабления интриги и сюжета, дроблением действия на ряд эпизодов; они объединялись музыкальным контрапунктом режиссера и развертывали общую тему спектакля. Строительство грандиозного мифа с помощью монтажа аттракционов, непривычное соединение в одном театральном произведении ударных, остродинамических моментов и томительно неподвижных, максимально протяженных во времени звучаний, имеющих каждое свою собственную длительность, создавали особый, сложный музыкальный мир классических спектаклей Мейерхольда. Мир, который по-своему отразился в режиссерском контрапункте Эйзенштейна и композиторском творчестве Шостаковича.

Трактовка человека у Мейерхольда была обращена не только в прошлое, к отжившим свой век социально-историческим формациям с их отработанной и пышной обрядностью. Она сказалась и в эксцентрическом, «разделенном на элементы», заостренном изображении современников. Постановки «Мандата», «Клопа» и «Бани» так же, как и более поздние опыты Брехта в области «эпического театра», раскрыли актуальный смысл исканий Мейерхольда. На материале классических пьес он создал модель новой {254} драматургической системы. По его собственным словам, он никогда ничего не менял в тексте Маяковского. Мейерхольд сравнивал Маяковского с Мольером, гением золотого века европейского театра. Очевидно, пьесы Маяковского целиком соответствовали драматургической системе, которую Мастер создавал в постановках классического репертуара. У Брехта этот новый, возникший в 20‑е годы тип площадного поэтического зрелища получит название «эпического театра». Мейерхольд, как об этом можно судить уже по его «Лесу», предвосхитил главные принципы и отдельные выразительные приемы «эпического театра», начиная с разложения драматического действия на ряд «составных элементов» и кончая усилением роли пантомимических и музыкальных элементов в общей структуре спектакля. Еще в книге «О театре» Мейерхольд писал: «Основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»[[275]](#footnote-276). В этой формулировке, как в зерне, содержится будущая теория «остранения» и вся концепция брехтовского построения спектакля, разъединенного на ряд контрастных друг другу структурных элементов.

Принцип разъединения элементов распространяется и на стилистическое решение мейерхольдовских спектаклей 20‑х годов.

Идея стилизации, которую режиссер выдвинул еще в дореволюционные годы, требовала строгого художественного единства. «Дон Жуан» и «Маскарад» были подчинены единой формуле стиля, созданного Мейерхольдом — Головиным; в одном случае стилизовался век Людовика XIV, в другой — эпоха русского ампира. Обобщался художественный стиль определенной эпохи, который и сам по себе, как и всякий подлинно исторический стиль, был обобщением внутренней сущности своего времени. Мейерхольдовско-головинский «Маскарад» был в известном смысле более ампирным, чем русский ампир начала XIX в., а в «Дон Жуане» приводились в единую систему и стилизовались различные, разбросанные во времени художественные тенденции французского XVII в.

Стилизация осуществлялась с одной, подчеркнуто определенной {255} точки зрения: в прошлой художественной эпохе оттенялось то, что соответствовало гротескно-романтической теме иллюзорности и марионеточности жизни. В послереволюционных спектаклях, особенно «Ревизоре» и «Пиковой даме», принцип стилизации сохраняется, но при этом утрачивается ее генерализующий характер. Речь идет о различных стилистических решениях отдельных эпизодов в одной и той же постановке. Этот непривычный (совершенно неприемлемый для восторженно-вялого старческого восприятия театрального завсегдатая, но с одобрением принятый неискушенным зрителем так же, как и проницательным ценителем классического и нового искусства) прием художественной организации спектакля впервые во всем своем значении был продемонстрирован в «Лесе». Здесь соседствовали чистая лирика и плакатная сатира, здесь чередовались романтические и непристойно-фарсовые сцены[[276]](#footnote-277).

И в «Ревизоре» (1926), поставленном, казалось бы, гораздо более цельно, чем «Лес» с его балаганной пестротой и разноголосицей, «Мейерхольд сознательно придает каждому из эпизодов различный сценический стиль исполнения»[[277]](#footnote-278). Если один эпизод этого гоголевского спектакля {256} напоминал критикам приемы кукольного театра, то другой заставлял говорить о бесстыдной буффонаде народного фарса, а третий приводил на ум классические образцы высокого гротеска, поднятого в сферу подлинной трагедии. Это смелое соединение различных стилей, которые быстро, без промежуточных сглаживающих переходов чередуются друг с другом, эти внезапные, крутые повороты от патетических взлетов к бурлескному комизму расценивались знатоками как наиболее точное выражение подлинной манеры Гоголя[[278]](#footnote-279). В постановке Мейерхольда Гоголь предстал одновременно и русским трагическим поэтом XIX в., и едким реалистом-сатириком, и создателем монументального эпоса.

Построенная на контрастах и противоречиях, развернутая в разных планах стилистика «Ревизора» давала себя знать и в общей композиции спектакля, и в трактовке отдельных персонажей — прежде всего Хлестакова с его двойственным, легко меняющимся обликом авантюриста и мечтателя и Марии Антоновны с ее кукольностью и затаенным лиризмом. Проблема театрального стиля в гоголевской постановке Мейерхольда возвращает нас к его концепции человека.

О Гарине — Хлестакове писали, что он «соединяет необычайное легкомыслие светского шалопая с изворотливой смелостью завзятого авантюриста». Но в сцене опьянения — «казалось бы, — вот сценическое положение, наиболее пригодное для показа зрителям всех богатств и достижений техники авантюриста и пройдохи… Хлестаков — Гарин так ведет свое повествование о Маврушке и о четвертом этаже, что можно подумать, что состояние данной сцены им определяется как “Белые ночи” Достоевского: этот пьяный авантюрист на несколько секунд стал поэтом и мечтателем»[[279]](#footnote-280). Изменчивость внешнего облика и манеры Хлестакова («набор масок») связывались в спектакле с темой самозванства. «Самозванство Хлестакова подчеркивается постоянными переменами костюма (то сюртук, то мундир с чужого плеча) и всей двойственностью его внешнего облика. Картежник и аферист {257} является в очках Грибоедова или декабриста Валериана Голицына. Изысканная арлекинада (в сцене вранья) сочетается с нечистоплотной сущностью. Хлестаков спит одетый (“Слон повален с ног”). Пробуждаясь, задирает ноги и почесывается. Из‑под военного мундира торчит голубая полоска жилета. Грубая животная натура (бурлеск) сквозит под внешним лоском “просвещенного гостя” из столицы…»[[280]](#footnote-281)

И Чацкий — Гарин в «Горе уму» (1928) поворачивался к зрителям разными сторонами своей души, похожей то на восторженного юнца, почти мальчика, то на декабриста, проникнутого пылкими гражданскими чувствами, то на Лермонтова, скептического идеалиста, узнавшего тяжесть ранних разочарований, бросающего врагам свой стих, «облитый горечью и злостью».

Через принцип монтажа, который был проведен и в построении действия по эпизодам, и в столкновении трагической и комической стихии, и в многозначной трактовке главных персонажей, обострились традиционалистские черты театральной эстетики Мейерхольда. Новая, более широкая концепция стиля, выработанная Мейерхольдом в 20‑е годы, по-прежнему имеет целью дать внутренний синтез исторической эпохи. Теперь этот синтез осуществляется свободным резким сопоставлением контрастных друг другу жизненных стихий и театральных стилей, сближающим постановки Мейерхольда с широкообъемлющей эстетикой площадного средневекового и ренессансного театра[[281]](#footnote-282). (Два года спустя после «Ревизора» принцип «разделения элементов» был во всех своих аспектах продемонстрирован в «Трехгрошовой опере» Брехта — Вайля, определив собой сущность «эпического театра».)

{258} В гротескных и патетических композициях Мастера, показывающих как бы с птичьего полета картины старой жизни, важное место занимал лирический герой, человек, который выпадал из мира холодной, пустой обрядности и становился ее жертвой. Уже в дореволюционных спектаклях, посвященных теме трагического и праздничного маскарада, Мейерхольд, пишет его ученица и сподвижница А. Смирнова, проводит лирическую, до боли личную тему жертв этого маскарада[[282]](#footnote-283). В «Лесе» исповедальная тема режиссера прозвучала легко и открыто, в мажорной тональности. По словам Б. Алперса, «лирику и героический пафос театр разыгрывал в непрестанных легких и стремительных движениях людей, вещей и предметов, на тех уверенных движениях, которые обещали зрителю близкую победу, близкую радость, которые всегда создавали бодрый тон его спектаклей»[[283]](#footnote-284).

В «Ревизоре» лирическая тема теряет динамический и задорный характер, окутываясь мрачными предчувствиями. Как известно, режиссер приглушает комедийные черты гоголевской пьесы: он ставит «Ревизора» как трагедию, которая разворачивается на просторах российской империи, где человеку одиноко и тесно. В этом эпическом спектакле старая Россия была показана не с вольного птичьего полета, как в «Лесе», а в упор, увиденная в близкие стекла бинокля. «Ревизором» Мейерхольд закрывал праздничный карнавал 20‑х годов. «Переплеснувшись за пределы “Ревизора” и разложив его, переведя действие из маленького заштатного городка в душную красоту обобщенного великолепия николаевской эпохи, введя фигурантов и новых действующих лиц, поднимаясь в одних сценах до пафоса и падая в других до мертвенной карикатуры, Мейерхольд взял темой спектакля тему о Гоголе и тему “Ревизор” переключил в тему о Гоголе, убитом николаевской эпохой»[[284]](#footnote-285).

Размах эпических композиций Мейерхольда соответствовал значению его лирической темы.

Господствующая в «Лесе» лирическая тема праздника, свободы и бодрого, широкого раскованного движения в {259} «Ревизоре» сменяется темой несвободы, душной тесноты, статуарной застылости жестов и поз. И если крутая парабола, одним движением руки начерченная Мейерхольдом на листе бумаги, превратилась в «Лесе» в высоко поднятую над землей дорогу, по которой двигались Аркашка и Геннадий, русские Дон Кихот и Санчо Панса, то в трагическом «Ревизоре» изогнутая линия замкнула собой место действия, ограничивая игровую площадку, прижимая гоголевских персонажей к авансцене, лишая их воздуха и жизненного пространства. И, как если бы всего этого было недостаточно, на сцену выезжали небольшие площадки, на которых теснились поданные зрителю крупным планом герои гоголевской комедии.

Лирическая тема Мейерхольда, прозвучавшая в «Ревизоре» как тема Гоголя, убитого николаевской эпохой, может быть определена словами «художник и общество». Уже в «Маскараде», в монологах Арбенина, слышна была тема Лермонтова — поэта, взращенного и погубленного своим временем. В «Горе уму» трагическая тема «художник и общество», звучавшая в гоголевской постановке приглушенно, в ее общей мрачной атмосфере, обнаружила себя со всей горячностью и непосредственностью лирического высказывания. Вначале задуманный режиссером как «лохматый студент», «задорный мальчишка», Чацкий превратился в спектакле, который был направлен, по словам Мейерхольда, «против невежества и хамства», «в одержимого музыканта, углубленного в себя мечтателя, одного из тех первых русских интеллигентов артистической складки, которых так много было вокруг декабризма». По словам А. К. Гладкова, «многое, очень многое в Гарине — Чацком ассоциируется не только с Грибоедовым, но и с самим Мейерхольдом»[[285]](#footnote-286).

Александр Блок, размышляя в 1919 г. о репертуаре русского театра, говорил: «Трагические же прозрения Грибоедова и Гоголя остались: будущим русским поколениям придется возвращаться к ним; их конем не объехать. Будущим поколениям надлежит глубже задуматься {260} и проникнуть в источник их художественного волнения, переходившего так часто в безумную тревогу»[[286]](#footnote-287).

В мейерхольдовском «Ревизоре» и «Горе уму» были во многом выполнены задачи, поставленные Блоком перед грядущими поколениями, — разгадан источник художественного волнения Гоголя и Грибоедова.

Лирическое начало творчества Мейерхольда, разумеется, выразилось не только в его исповеднической теме («Он ищет у автора ту лирическую струю, которая наполняет его самого»[[287]](#footnote-288)), но и в музыкальной природе его искусства, в том, что один из исследователей его творчества определил как «романтизм сверхнатурального»[[288]](#footnote-289), что Михаил Чехов назвал «демоническим воображением».

В 20‑е годы в творчестве Мейерхольда переосмысливаются традиции народного балагана, старинного площадного театра — и недавняя романтическая традиция XIX столетия. Опыты Мейерхольда в интерпретации классического наследия, подобно опытам Станиславского, обнаружили универсальность современной театральной системы, способной, как выяснилось, успешно взаимодействовать с различными художественными эпохами и подчинять их своим собственным задачам. В постановках Мейерхольда классическое наследие раскрывается необычайно свежо и достоверно — за счет очищения текста от штампов и наслоений традиционной сценической интерпретации и возвращения его к собственному историческому театральному стилю, понятому в его корневой и обобщенной сущности.

## 9

В классических постановках 20‑х годов переработан опыт режиссерских исканий, начатых на рубеже веков. Театральная культура XX в. смело сопоставлена здесь с прошлыми художественными эпохами и увидена в контрастном свете. Проблема интерпретации, которая имеет такое важное значение для современной художественной культуры, в лучших спектаклях 20‑х годов была решена с {261} максимальной бескомпромиссностью и широтой. Самое понятие режиссерской интерпретации классики в театре 20‑х годов впервые раскрылось во всем своем ошеломляющем многообразии и крайней определенности своего смысла. Классическая драматургия в лучших спектаклях этого времени — в свою очередь ставших классикой театрального искусства — была истолкована с точки зрения целостного режиссерского замысла. Однако же этот замысел был так масштабен, включал в себя такое богатство содержательных мотивов, сценических приемов и красок, что, осуществленный, не сплющивал пьесу, не вытягивал ее в одну нитку и не ставил в унизительное подчинение однозначной, чрезмерно очевидной трактовке. Такие спектакли, как «Горячее сердце», «Ревизор» или «Федра» и «Принцесса Турандот», мерцали множественностью смысла, который раскрывался постепенно, в живом, играющем потоке сменявшихся на сцене событий и лиц. Зрители размышляли над этим смыслом еще долго после того, как покидали театр. Объемность содержания соответствовала сложной художественной природе подобных спектаклей, которые поражали неистощимостью режиссерской фантазии и режиссерских ассоциаций. Постановочное решение наиболее значительных спектаклей 20‑х годов могло быть непривычным и дерзким, но оно не было узким, вбирая в себя всю полноту классической и современной культуры и всю полноту жизни — современной и той, что запечатлена в драматургическом шедевре прошлого.

В «Горячем сердце» или «Ревизоре» показана была не та или иная сторона жизни, специально выделенная и рассмотренная, — эти спектакли говорили о сущности бытия, сохраняя в то же время интерес к исторической реальности и сложным движениям человеческой души.

В 20‑е годы окончательно определился характер русской режиссерской школы с присущей ей полнотой изображения действительности, понятой в ее нерасчлененном единстве, в нерасторжимой связи социально-исторических закономерностей и драгоценных подробностей жизни человеческого духа, в напряженной бескомпромиссной борьбе противоборствующих сил. Именно это, а не что-либо иное позволило зарубежным театральным деятелям видеть в Мейерхольде, Вахтангове и Таирове представителей {262} единой режиссерской школы, основателем которой они с полным правом считают Станиславского.

Совершенно очевидно, что отличительные свойства этой режиссерской школы возникли под влиянием классической русской литературы. Так же очевидно, что в 20‑е годы, в свете грандиозного исторического опыта Октябрьской революции, черты русской режиссуры выявились с наибольшей резкостью и приобрели новое значение как определяющие черты советской режиссерской школы.

# **{****263}** Приложения

## И. Я. Судаков Репетиции Станиславского

Художественный театр со Станиславским был в Америке[[289]](#endnote-2). Вл. Ив. [Немирович-Данченко] поручил мне вести переписку со Станиславским. Я написал К. С. [Станиславскому], что Вторая студия вливается в театр. К. С. ответил, что очень одобряет это. Мы с Вл. Ив. были рады этому одобрению наших планов. С 1924 г., когда театр вернулся из Америки, произошло фактическое слияние студии с театром. Сцена студии была переименована в малую сцену МХАТ.

Однажды я был в Наркомпросе на приеме у Луначарского и, ожидая приема, увидел пьесу Тренева «Пугачевщина». Я проглотил пьесу. Принес ее Вл. Ив. Пьеса Вл. Ив. очень понравилась, и он решил ее ставить. Это было огромное полотно народного восстания Пугачева. Сцена на Волге, где была занята Студия, особенно удалась. Отлично играл Хмелев старика крестьянина. Но центральная роль Пугачева Москвину не давалась, и спектакль не получил должного звучания. Великолепно репетировал эту роль Леонидов, а на спектакле скомкал[[290]](#endnote-3). Так и не получилось широкой, народной трагедии, которая была заложена в пьесе Тренева.

Я в это время начал репетиции «Горячего сердца»[[291]](#endnote-4). У меня была дружба с Грибуниным. Он взялся репетировать Курослепова, остальные были студийцы: Параша — Еланская, Матрена — Елина, Хлынов — Баталов, Вася — Бутюгин, Таврило — Калужский. В труппу театра вступил Тарханов, но он не был ни в чем занят. Я предложил ему роль Градобоева. Он с удовольствием согласился. Когда дошли до 3 акта — первый выход Хлынова. Тарханов, брат Москвина, сказал мне, что {264} Москвин с удовольствием играл бы Хлынова. Я соблазнился. Баталов сказал, что если Москвин соглашается взять роль Хлынова, то сам он «будет рад учиться у Москвина»[[292]](#endnote-5). На репетицию пришел Москвин. Мы падали со смеху, глядя, как он проводит некоторые эпизоды. И. М. Москвин же и посоветовал мне на роль Матрены пригласить Ф. Шевченко. Она словно родилась для этой роли. Я пригласил Шевченко. Спектакль наливался яркий, значительный. Я сказал К. С., что готовлю «Горячее сердце», хочу показать ему. К. С. ответил мне: «Это не наш Островский, наш Островский — это “На всякого мудреца”, “Лес” — чиновники, помещики, а купцы — это не для наших актеров, купцов им не сыграть. Но вы работайте, работайте и обязательно покажите мне».

Больше пока мне ничего и не надо было. «Разрешил К. С.», — сообщил я актерам.

Сначала я показал работу Лужскому. Он совсем не смотрел на актеров. Уткнул нос в книгу — проверял, правильно ли актеры говорят текст. Я показал ему эскизы декораций Крымова. Он принял те, которые я забраковал, и отверг принятые мною. Но я все же показал работу К. С.[[293]](#endnote-6) Это был совсем другой зритель. Он весь был в актерах. Смеялся на Грибунина и Шевченко. Хохотал на Тарханова и Хмелева и покатывался со смеху на Москвина. Я показал ему эскизы Крымова. Он утвердил те, что принял и я, смеялся на древо Курослепова и на львов в хлыновской даче. А потом сказал мне: «Делайте декорации, переходите на сцену, а потом покажите мне весь спектакль в декорациях и костюмах». Он просмотрел 3 акта в фойе и поверил в спектакль — потому и распорядился так.

Через два месяца я показал К. С. на сцене весь спектакль, и К. С. дал сам 12 репетиций[[294]](#endnote-7). С первой же репетиции К. С. поразил меня смелостью мизансцен. В первом акте сцена Матрены и Наркиса. Он, как и я, посадил их слева на скамейку. Но как посадил! Он показал объятия Наркису — Добронравову. Добронравов вошел во вкус. Он всей ручищей так шлепал по спине Матрены — Шевченко, что у Шевченко, по-моему, трещала спина. Эти шлепки Добронравов сопровождал хохотом, похожим на конское ржанье. Потом он тащил Шевченко на крыльцо флигеля, где жил Наркис, И тут К. С. опять {265} показал, как Матрена ластится к Наркису. Шевченко повисала на спине Добронравова, взвизгивала от удовольствия, Добронравов ржал, как конь. Но вдруг, в самый разгар любовных ласк, он сбрасывал с себя Шевченко и, схватив ее за горло, требовал: «Тыщу рублей давай, ежели мне с тебя денег не брать, это даже довольно смешно».

«Горячее сердце» — гениальный труд К. С. Станиславского. Я сидел на его репетициях и был в изумлении перед гениальной неожиданностью и смелостью мизансцен Константина Сергеевича. Я сидел на репетициях, разинув рот! Весь спектакль, казавшийся мне сперва скучноватым, за эти 12 репетиций засверкал яркими красками.

Смелые, яркие, точные образные мизансцены, предложенные Станиславским, раскрывали, например, самое *существо* взаимоотношений Матрены и Наркиса, их сцена засверкала, стала заразительной, впечатляющей. Так я учился у Станиславского помогать актеру полнее и ярче вскрывать образ. В сцене поимки Силаном — Хмелевым Васьки — Станицына К. С. без всяких колебаний просто-напросто посадил Хмелева верхом на лежащего на земле Станицына.

Во 2‑м акте, в сцене под древом, Тарханов — Градобоев бил задом Шевченко и сгонял ее со скамьи, а, когда Матрена не унималась, Грибунин — Курослепов и Тарханов, по предложению К. С., спасались от нее бегством, они брали стол и переносили его к скамейке, стоящей слева у крыльца Наркиса. Так яркой, заразительной и точной мизансценой К. С. помогал актерам увлекаться жизнью образа, выразительно решать на сцене взаимодействия и взаимоотношения персонажей. Матрена не унималась и шла в атаку на двоих мужиков. Выгоняла их из-за стола, и они отправлялись шагами мерить расстояние между древом и забором.

В сцене в лесу К. С. заставил Хлынова и всех разбойников лечь и ползти из-за кулис на сцену, а потом вскакивать и с криками хватать перепуганную Парашу[[295]](#endnote-8).

В редакции К. С. этот спектакль вот уже 37 лет не сходит со сцены Художественного театра…

23 января 1926 г. была премьера, К. С. был болен и не мог быть на спектакле, но мы ему звонили после каждого акта, как идет спектакль. Леонидов крикнул ему {266} в телефон: «Константин Сергеевич! Жив Художественный театр!..».

В январе 1926 г. сдали мы «Горячее сердце», а в феврале уже начали репетиции «Дней Турбиных»[[296]](#endnote-9). Н. Хмелеву была поручена роль военного врача Алексея Турбина. В первоначальном варианте пьесы Алексей Турбин был военврач, и была в пьесе еще роль полковника Малышева, командовавшего юнкерами, эта роль была поручена мне. Я убедил М. А. Булгакова соединить эти две роли в одну в интересах компактности пьесы. Так получилась роль полковника Турбина, погибающего в сцене «Гимназии».

Для исполнения всех ролей спектакля была привлечена тогдашняя молодежь театра, для которой эта работа стала как бы экзаменом на аттестат зрелости.

Репетиции пошли в бурном темпе. В июне мы уже показывали на сцене Константину Сергеевичу весь спектакль в декорациях и костюмах… Мы воспринимали офицерскую семью Турбиных Булгакова по аналогии с офицерской средой «Трех сестер» Чехова. Нас интересовали не их белогвардейские убеждения, которых они придерживались по политической слепоте, а их стремление сохранить традиции русской интеллигенции, которые заставляют чеховских Тузенбаха и Вершинина говорить о чистой, прекрасной жизни, о поэзии труда, мечтать и тосковать о прекрасной жизни, долженствующей наступить через сто-двести лет на земле. Мы считали, что перед нами пьеса не о белогвардейцах, которых мы должны разоблачить, а об интеллигентах в военных мундирах, которые через страдание и кровь прозревают и переходят с белогвардейских позиций на советские. Мы ставили «сменовеховскую» пьесу. Я останавливаюсь на этих режиссерских предпосылках для того, чтобы была понятна закономерность того пути, которым пошел Н. П. Хмелев и который привел его к созданию значительнейшего образа, соединившего в себе воспаленную, глубокую, острую мысль с предельным напряжением человеческой воли в борьбе, роковой исход которой был заранее ясен ему. Это был образ врага, но он был освещен вспышкою трагического прозрения перед лицом гибели, осознанием ошибочности избранного пути. Гибель Алексея Турбина — символ обреченности и гибели белой идеи. Его смерть {267} явилась толчком, разбудившим мысль оставшихся в живых. Гибель Алексея Турбина заставила их искать новые пути к жизни, которая шла навстречу им в победах и в становлении Советской власти.

После первого месяца репетиций, когда шла предварительная раскопка и анализ внутренней линии поведения и линии действия, наступила для Николая Павловича трудная пора поисков конкретной формы и выполнения любой, очень понятной разумом, задачи. «Понимаю разумом, но не приемлю того, как выполняю. Я говорю и действую правдиво, но я не чувствую, что это я, а не он!» — вот в чем было содержание мучений и исканий Хмелева. И вот однажды Николай Павлович пришел в театр, и мы с изумлением заметили в нем разительную перемену, начиная с костюма и в каждом движении, в том, как он здоровался, как говорил или слушал, как держался, поворачивался. Это был совсем другой Хмелев. Метаморфоза его выглядела вначале очень забавно и дала пищу для товарищеских насмешек, но Хмелев мужественно держался своей новой манеры и сохранил ее потом уже навсегда и в жизни, а прежний суетливый, несколько надоедливый, угловатый вахлачок Хмелев исчез совершенно. С этого времени и в роли Турбина начались находки в произнесении фраз с резковатой подчеркнутостью первой половины и легкой грацией окончаний — это гармонировало с его манерой держать голову, с лаконизмом движений рук.

Так началась упорная работа над внешней формой поведения гвардейца-офицера, и именно в ней, в этой аристократической, сдержанной форме, Хмелев находил опору для максимальной внутренней собранности, для остроты и отточенности проникновения мысли, которая светилась в глазах у него и тогда, когда Алексей молчал.

Неверно было бы понять, что поиски внешней характерности механически влекли за собой решение всех внутренних задач, которые перед этим были установлены. Нет. Внешняя манера осложняла внутренние ходы, перестраивала и обогащала безмолвные монологи, освещала по-новому логический ход внутреннего действия. Возникала верная, соответствующая природе образа логика мышления и логика поведения. И вдруг и актер, {268} и окружающие почувствовали: вот она подлинная правда, она тоже простая, но это уже правда образа! У Хмелева было именно так. Я вначале не понимал этой особенности его внутренних ходов, не понимал, почему он не может овладеть тем или иным эпизодом, подводный ход которого, казалось, был так ясен. Меня удивляло, когда он восклицал: «Вот теперь понял, сегодня я нашел это место!».

Я думал про себя: ведь все, что он нашел сегодня, уже примерно неделю тому назад было ясно. А дело было в том, что точная, конкретная форма, слияние внутреннего с внешним освещали для него до дна суть данного куска, и когда это происходило, он не мог сдержать радостных восклицаний. Только когда пред его мысленным взором пробегала кинолента видений и мыслей образа, тогда он вовлекался в поток этих мыслей и испытывал потребность и готовность действовать. Так возникло самое важное в роли Алексея Турбина. Одержимость мыслями образа давала предельную убедительность, заставляла забывать об артисте и верить в подлинность существования Алексея Турбина. Эта сосредоточенность и полнейшая погруженность в мысли образа явилась основной чертой, найденной Хмелевым в роли Алексея Турбина. Она-то и дала одухотворенность и обаяние образу, благодаря которым он так западал в душу зрителя. Но эта полнота внутренней насыщенности приобретала всю выразительную силу лишь по мере того, как Николай Павлович становился уверенней в лаконичности и точности внешних повадок. Так складывалась и росла роль. Красивый, элегантный гвардейский полковник с пронизывающим, обреченным взглядом больших черных глаз — самый придирчивый, дотошный критик не мог бы найти в этом Хмелеве ни единой черты того Хмелева, который таким живым смотрел на вас глазами Силана…

В начале марта я показал К. С. два акта «Дней Турбиных». Ему очень понравилось, он велел работать дальше[[297]](#endnote-10). По предложению К. С. я выбросил 1‑ю сцену в гимназии, где показывалось, как юнкера занимаются военным делом. Это было не по сквозному действию пьесы. Потом я выбросил еще две картины, где показывались обыватели. Их отлично играли М. М. Тарханов и Анастасия Зуева[[298]](#endnote-11). Но эти картины также были не {269} в основном русле пьесы. В июне, в день именин К. С., я показал ему на сцене весь спектакль в декорациях и костюмах. «Мы сделали две блестящие работы в этом сезоне, поздравляю вас», — сказал он мне. Я был наверху блаженства.

Но летом, на отдыхе я продолжал работать над пьесой. Был переписан монолог Алексея в гимназии, переделан финал пьесы — у Булгакова офицеры садились играть в винт, а я решил дать Мышлаевскому такой текст, что он идет служить в Красную Армию. Эти поправки были необходимы, чтобы дать спектаклю верное жизненное и идейное звучание. Лучшее идет к Советской власти, порывает со старым. Осенью я показал в фойе К. С. измененную мною последнюю картину, где Мышлаевский заявляет, что он будет служить Красной Армии[[299]](#endnote-12).

К. С. дал две репетиции, отшлифовал мизансцены в сцене Прудкина — Шервинского и Соколовой — Елены, когда она решается наконец на брак с ним. К. С. подсказал Прудкину, как в порыве счастья тот мечется по комнате, целует бутылку с водкой, хочет обнять неубранную с зимы елку[[300]](#endnote-13).

Осенью была премьера. Успех у публики был ошеломляющий. Но ко мне подошел нач. реперткома Блюм и сказал: «В Вене надо играть этот спектакль, а против этого театра надо поставить пулемет». Все же он был бессилен запретить спектакль, потому что в правительственной ложе сидел Ворошилов и ему спектакль очень понравился. Спектакль стал боевиком сезона. Пьеса была разрешена только Художественному театру. Пьеса имела потому такой шумный успех, что в ней бился самый животрепещущий нерв современности — становление Советской власти. В антракте публика собиралась кружками и страстно спорила друг с другом. Другая причина успеха была в блестящем исполнении актеров. Блестяще играл Яншин — Лариосика, Хмелев — Алексея Турбина, Прудкин — Шервинского, Добронравов — Мышлаевского, Станицин — немецкого генерала, Ершов — гетмана Скоропадского, Кудрявцев — Николку, Соколова — Елену.

В 1927 г. отмечалось 10‑летие Советской власти. Инициативная группа (Марков, Хмелев, Прудкин, Баталов и я) собрала драматургов: Леонова, Булгакова, Вс. Иванова. Просили их написать пьесу для 10‑летия. На одном {270} нашем собрании Вс. Иванов прочел нам из партизанских рассказов сцену на колокольне. Мы все поняли: тут есть зерно будущей пьесы. Мы просили Всеволода написать еще ряд сцен, чтобы получилась цельная драма. Через месяц он читает нам «Бронепоезд 14-69». Нам нравится. Дали прочесть Станиславскому. Он одобрил. К. С. поручил ставить пьесу мне. Все это было весной 1927 г. Летом мы с художником Симовым сделали макеты. К. С. одобрил их. 15 августа, за полмесяца до начала сезона, по моему требованию явились все участники спектакля на репетицию «Бронепоезда».

Получив пьесу весной 1927 г., я тогда же занялся и подбором актеров. На роль Вершинина были два актера: Леонидов и Качалов. Весной 1927 г. на малой сцене был концерт с участием В. И. Качалова. Он читал поэму Василия Каменского «Стенька Разин». Я слушал его и тут же без колебаний решил, что Вершинин будет Качалов. И здесь же предложил роль Вершинина Василию Ивановичу. Получил его согласие на участие в «Бронепоезде», причем предупредил Качалова, что начну репетиции 15 августа, т. е. за две недели до общего сбора труппы. В. И. согласился. В выборе актера на роль Вершинина я не ошибся. Начав репетиции 15 августа, великий мастер всю свою энергию направил на выработку мужицкой тяжелой речи, затрудненной и крупной. Упорно, как и в овладении речью, Василий Иванович искал тяжелую походку зверолова — Вершинина, искал руку, привыкшую к веслу и плугу. Артист-«барин», Качалов на наших глазах переродился в таежного мужика. Причем это все произошло за 2 – 3 недели, и Константин Сергеевич, приехав в конце сентября из Кисловодска, без всяких замечаний принял Вершинина — Качалова. На этой работе мы подружились с В. И., и дружба наша продолжалась до самой кончины Василия Ивановича.

Во второй картине пьесы В. И. Качалов — Вершинин вскрыл всю глубину горя отца, получившего известие о том, что японцы сожгли его детей. Чудесный качаловский голос гремел и рыдал. В этой сцене В. И. выплеснул наружу все негодование и гнев. Вершинин замкнулся в себе и без колебаний берет протянутый ему большевиком Пеклевановым револьвер — как символ мести захватчикам, погубившим его детей.

{271} В сцене на колокольне Качалов — Вершинин светится радостным светом победы, когда рапортует члену ревкома Знобову, что «наша армия к морю идет, на город двигается, начинай в городе восстание, Илья Герасимович!». Илья Герасимович — это Пеклеванов, вручивший ему револьвер. И в последней картине пьесы, когда бронепоезд 14-69, захваченный вершининцами, ворвался в город и Вершинин — Качалов видит, что его друг убит, Качалов трагически, глубоко взволнованно говорит: «Грозно ты меня встретил, Илья Герасимович, а мы тебе огромные земли завоевали. Огромные земли я тебе, душе твоей подношу». Скорбно и торжественно звучит голос Качалова и органично-грозно звучит «Интернационал», с пением которого идут в бой партизаны. «Как знамя наше боевое тебя понесем», — грозно звучит качаловский голос, завершая пьесу.

… Роль Пеклеванова далась Хмелеву легче, чем две предшествующие. Он очень легко и радостно зацепился за тонкий, умный юмор, который согревает образ Пеклеванова человеческим теплом, уверенно вошел во внутренний мир конспиратора, подпольщика-большевика. К мягкой, неторопливой, мудрой поступи внутренней линии в сцене с Вершининым так и напрашивались спокойная и скупая простота внешнего поведения, и лаконичные четкие движения при передаче револьвера, и спокойный уход ленивой, неторопливой походкой, когда матрос Знобов взволнован приближением офицера. Найденная в этой сцене живая прелесть сочетания внутренней сосредоточенности мысли и воли с внешне неторопливой, как бы ленивой манерой, в которой, однако, не пропадает напрасно ни одной секунды драгоценного времени, помогла Хмелеву найти верную линию поведения и в сцене в «Фанзе», где Пеклеванов принимает решение о начале восстания.

Ставка на то, чтобы искать большевика не в прямолинейной железобетонности, а в сложной структуре деликатного, даже застенчивого и в то же время стального, несгибаемого человека, полностью себя оправдала. Убеждающая сила образа была полной именно потому, что в работе был взят курс на овладение контрастными, подчеркивающими сложность структуры образа чертами…

Все это Хмелев выполнил блестяще. Баталов — это огромное обаяние легкого, веселого, остроумного. На этих {272} качествах он и построил образ Васьки Окорока. Колокольчик, легкий, яркий пламень — гений революции в красной, как знамя, рубахе, он создал образ изумительного обаяния.

Я в бурном темпе днем и вечером начал репетиции. Репетировали так неделю. И вдруг из реперткома приказ: «Прекратить репетиции, пьеса запрещена». Я пошел в репертком. «Почему запрещена?» — «В пьесе нет руководящей линии партии в партизанском движении». Я репетиций не прекратил и в недельный срок написал сцену приезда члена Ревкома с предписанием о наступлении партизан на город.

Я самовольничал, потому что Всеволод Иванов был в Париже, а К. С. лечился в Кисловодске. Я один отвечал за спектакль, искал и нашел выход. Спектакля не было бы в срок, а не в срок его вообще бы не было, если бы я действовал иначе, подчинялся бы реперткому, прекратил бы репетиции. Я этого не сделал и этим спас спектакль. Через неделю я получил разрешение пьесы. Когда К. С. в конце сентября приехал из Кисловодска, мы показали ему половину спектакля — четыре картины: «Оранжерею», «Берег моря», «Станцию» и «Колокольню».

Просмотрев четыре картины, К. С. распорядился делать декорации и велел мне переходить на сцену — значит, поверил в спектакль. Он сам в фойе стал репетировать «Оранжерею», где участвовали старики Книппер-Чехова и Вишневский. Он добивался яркой дискредитации интеллигентов типа тети Нади и невесты капитана Незеласова, которую играла Андровская. К. С. требовал, чтобы эти дамы с пеной у рта восторгались тому, что они видели здесь, в городе, модную портниху Фанни, с тем же темпераментом приветствовали епископа Макария, который на коне впереди гимназистов и юнкеров пойдет в бой против большевиков. Все это очень хорошо удалось исполнителям, и сцена зазвучала убедительно, живо и красочно.

Я перешел на сцену. К. С. заходил иногда ко мне на репетиции. Я ему предлагал повести репетицию, он отказывался: «Нет, нет, я только задержу, ведите вы». Один раз он сказал мне: «Зачем вы так гоните спектакль?» — «Ведь иначе мы не успеем к сроку». — «А не успеем, можно будет и совсем не поставить».

{273} Я понял, что К. С. боялся провала спектакля. Мужики, рабочие, большевики! На сцене Художественного театра этого никогда не было. Поневоле задумаешься! А тут еще досужие критики хоронили МХАТ, как неспособный якобы понять и отразить современность. Мне был понятен страх К. С.

Я на сцене продолжал репетировать «Колокольню», которая не сразу удалась мне. Меня мучило, что эта картина, длившаяся 40 минут, не сразу давалась. Она должна была на одном движении пролетать, как стрела, но где-то в середине вдруг действие останавливалось. Не сразу я понял, что дело тут в ритме. Потом я понял, что необходимо брать картину в бешеном ритме с самого начала, а затем искусно жонглировать, чтобы нигде не уронить ритма.

Примерно через неделю я показал К. С. на сцене «Колокольню», и он сам провел две репетиции этой картины, требуя от актеров умения на всем полете ритма просто и ясно выражать мысль[[301]](#endnote-14).

Оказалось, что в этом случае мысль питает ритм. Просто и ясно сказанная мысль есть непременное условие обострения ритма. На двух репетициях актеры с полным самообладанием прочно держали сцену, не давая ей прерваться и падать. Сочный язык Вс. Иванова очень помогал в освоении картины. Как музыку, слушал я речь, обращенную к американцу, знаменитое баталовское «Ле‑ни‑н! Понимаешь, Ленин!» и речь старика: «Понимаешь, парень, ведь мы разбоем не занимаемся, мы землю в порядок приводим, а у вас, поди, этого не знают, за морями-то далеко, не то что слово, мысль не долетит. И чем вы пашете свою землю, нам даже неизвестно. И какими сетями в море ходите, и подавно».

Прочно взяли мы с помощью К. С. эту чудесную и трудную картину и потом, сыграв 300 с лишним представлений, ни разу не уронили ни ритма картины, ни ее смысла.

Но вот наступило 5 ноября — публичная репетиция. Когда я зашел в зал, там сидели крупные, мужественные люди. Я узнал среди них Ярославского. Был Пленум ЦК, и в зале были члены ЦК. «Вот это экзамен!» — подумал я. Смотрели с огромным интересом. Во 2‑й картине сильная сцена у Качалова — Вершинина. Зал аплодирует. {274} А вот сцена на колокольне. Васька пропагандирует американца. В зале тишина, Васька проникновенно, тихо говорит: «Ле‑ни‑н! Понимаешь, Ленин!» — «Ленин? — отвечает американец, — Ленин — ура!»

В зале бешеный треск аплодисментов, у зрителей на глазах слезы. Они встают, кричат, хлопают. «Мы — Советская республика», — говорит Васька американцу. — «Республика? Ура!»

И опять бешеный взрыв и на сцене, и в зале.

Кончилась «Колокольня». В зале овации. Когда стихло, один из зрителей встает и громко на весь зал: «Вот это театр! Вот это я понимаю — театр!»…

Кончился спектакль. Ярославский кричит: «Спасибо Художественному театру! Слава Художественному театру!».

Всеволода и меня вызывают на сцену. Я вышел. Качалов бросился ко мне, подскочили еще актеры, и вот я уже в воздухе. Я смотрю на Станиславского, он стоит в зале и платком вытирает глаза. Зал гремел. «Победа!» — подумал я. Да, мы победили.

После «Бронепоезда» никто из критиков уже не осмеливался хоронить Художественный театр. МХАТ занял подобающее ему место флагмана советского театра. Тут же вернулся в театр Вл. Ив. Он два года был в Америке с музыкальной студией. И «Горячее сердце», и «Дни Турбиных», и «Бронепоезд» были новостью для него. «Бронепоезд» ему особенно понравился.

«Этот спектакль в моем вкусе, — сказал он. — Сильный и монументальный и, что особенно важно, — музыкальный спектакль».

#### Примечания

Публикуемые фрагменты воспоминаний И. Я. Судакова взяты из его рукописи «Моя жизнь в труде и борьбе», датированной 1962 г. (Архив мемуарной комиссии ВТО).

При подготовке отрывков из мемуаров Судакова к печати устранены некоторые повторы.

*(Публикация К. Л. Рудницкого и М. Н. Строевой)*

## **{****276}** К. С. Станиславский Фрагмент режиссерской композиции спектакля «Женитьба Фигаро»

Вскоре после того, как состоялась премьера спектакля К. С. Станиславского «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше на сцене МХАТ, режиссер МХАТ Б. И. Вершилов и старший помощник режиссера Н. Н. Шелонский предприняли попытку закрепить в чертежах и записях композицию Станиславского, создать своего рода «режиссерский экземпляр», фиксирующий всю структуру этого творения.

Труд Б. И. Вершилова и Н. Н. Шелонского дает вполне достоверное представление о спектакле, в работе над которым Б. И. Вершилов и Н. Н. Шелонский принимали, помогая К. С. Станиславскому, непосредственное участие. В процессе подготовки записей Вершилова и Шелонского к публикации была проведена тщательная их проверка. В частности, почти со всеми участниками спектакля велись обстоятельные беседы, которые позволили уточнить рисунок мизансцен, подробности поведения персонажей и т. п.

Ниже публикуется фрагмент режиссерской композиции — первая картина второго акта (четвертая картина спектакля): «Комната графини». Реплики из текста Бомарше выделены курсивом и заключены в кавычки, подтекст (внутренние побуждения персонажей) приводится без кавычек, а мизансцены даны в скобках.

Декорацию картины художник А. Я. Головин сделал в полном соответствии с замыслом К. С. Станиславского. Комната графини, как Станиславский говорил о спектакле на совещании с сотрудниками 10 марта 1926 г., должна была представлять «“гнездышко Розины”, которое граф устроил для нее в пору своей влюбленности… Расположена комната достаточно высоко, в бельэтаже. В ней большое, выходящее на лужайку парка, окно и несколько дверей. Одна дверь в уборную-ванную графини, {277} другая — во внутренние соседние комнаты, откуда всегда появляется Сюзанна, и, наконец, дверь входная, которую обычно запирает сам граф, когда уходит с графиней».

Премьера спектакля состоялась 28 апреля 1927 г.

Роли исполняли: Граф Альмавива — Ю. А. Завадский, Графиня — Н. И. Сластенина, Фигаро — Н. П. Баталов, Сюзанна — О. Н. Андровская, Керубино — А. М. Комиссаров, Ансонио — М. М. Яншин. Художник спектакля — А. Я. Головин, композитор — Р. М. Глиэр.

### Комната графини *(второй акт, четвертая картина)*

Очень большая, ярко и богато расписанная комната. На стенах — односвечные бра. Налево — большое окно в сад. На окне — легкая раздвижная занавеска.

В начале картины окно закрыто, потом его раскрывают, и за окном виден сад. Пейзаж сада изображен на заднике, стоящем за окном.

Сзади, в центре — входная, двупольная дверь. За дверью — заспинник, завешанный портьерой, перед которой стоит высокая белая тумба. На тумбе возвышается круглая ваза с розами.

Направо, в глубине — вторая двупольная дверь, ведущая в другие комнаты замка. Также направо — но на первом плане — маленькая потайная дверь в туалетную комнату графини.

В глубине, налево у стены стоит вторая высокая белая тумба и на ней также ваза с розами.

Такие же, как и предыдущие, две тумбы установлены по бокам задней двери.

Налево, вдоль стены с окном — по стене и под окном — стоят обитые красной материей три мягкие банкетки на резных белых ножках. На одной из них лежит гитара.

Такая же банкетка находится в центре комнаты, на первом плане сцены.

Направо, у стены установлен развернутый фасом к зрительному залу богато задрапированный альков графини. Внутри него — белая деревянная кровать с пружинным матрацем, покрытая красным покрывалом. На кровати {278} возвышаются одна на другой три подушки. Перед кроватью, на полу — маленькая деревянная трехступенная лесенка.

Левее алькова, перпендикулярно к рампе — четырехстворчатые деревянные ширмы, расписанные узором с цветами.

Перед альковом, боком к рампе стоит туалетный стол графини, состоящий из трех частей. Задняя полукруглая часть стола задрапирована белой материей, передние выступы — в виде двух белых золоченых столиков. На туалетном столе — стоячее зеркало, ручное зеркальце и вазочка с розами. Здесь же — коробочки с пудрой, два пушка, десять разнообразных коробочек и несколько флаконов разнообразной величины и формы.

Среди всех вещей на столе лежит также свернутый в трубку и перевязанный лентой романс Керубино.

Перед туалетом, левее туалета и у правой маленькой двери стоят три мягких пуфа, обитых красной материей.

Очень светлый полдень, и сад за окном весь залит ярким, бьющим в окно солнцем.

Проводив графиню в ее покои, Сюзанна рассказала своей госпоже о тайном визите графа в башню и о его «амурных» замыслах.

Графиня Розина была сражена рассказом Сюзанны о происшедших в башне событиях и полуодетая (прилегла на кровать).

Сюзанна, пытаясь утешить госпожу, (сидит у ее ног на скамеечке).

Графиня пока еще не совсем верит в измену графа. Ей хочется снова все услышать и до конца еще раз уяснить себе все факты, уличающие мужа в неверности. Она просит: «*Сюзанна, расскажи мне все до мельчайших подробностей*». Девушка уверяет ее: «*Я ничего не скрыла от вас, ваше сиятельство*».

Хотя ответ Сюзанны и не оставляет никаких сомнений, графиня все же вновь стремится услышать от нее подробное подтверждение истины. «*Значит, он хотел тебя соблазнить?*» — спрашивает графиня, пытаясь уточнить для себя характер измены своего мужа и назвать все его поведение своим настоящим именем. «*О, нет!* — отвечает Сюзанна, — *его сиятельство не церемонится так со своей* {279} *служанкой. Он хотел купить меня*». Сюзанна старается всеми средствами хотя бы немного успокоить графиню. В своем ответе она стремится несколько подчеркнуто уверить свою госпожу в том, что граф именно «не соблазнял» меня, так как «никаких любовных чувств у него нет ко мне».

Но графиня Розина не хочет слышать общих рассуждений. Ей необходимо знать нечто конкретное, и потому она продолжает расспрашивать Сюзанну, настойчиво выяснять у нее все детали истины, добиваться раскрытия подробностей фактов. Графиня придирчиво спрашивает: «*Что же в конце концов тебе сказал мой муж?*» — «*Что если я не исполню его требования, то он поможет Марселине выйти замуж за Фигаро*», — отвечает Сюзанна и своим ответом помогает графине окончательно во всем увериться и прийти к решающему выводу: «*Он более совсем меня не любит*». Вновь пытаясь утешить графиню и рассеять ее горькие подозрения, Сюзанна восклицает: «*Но почему же тогда вас так ревнует!*». Девушка стремится разубедить свою госпожу в ее выводах, как бы внушить ей мысль: Нет! Нет!.. Не убивайтесь! Все это не так!

Графиня, однако, неутешна. Зная, что любовь не всегда служит причиной мужской ревности, она возражает Сюзанне: «*Ах, моя дорогая, просто из самолюбия, как все мужчины*». Графиня как бы упрашивает девушку: Нет, не успокаивай меня. Она сама теперь, в свою очередь, начинает утешать и успокаивать Сюзанну: «*Но успокойся: я не допущу, чтобы то, что ты мне сейчас рассказала, повредило тебе. Ты выйдешь замуж за Фигаро*», — уверенно говорит графиня девушке. Поддерживая в себе и в ней надежду на благополучный исход событий, она стремится внушить ей убеждение: Но ты не волнуйся — я что-нибудь придумаю.

Обдумывая поиски выхода из создавшегося положения, графиня (встала с кровати и прошла к туалету, собираясь сесть за него). Сюзанна тоже (встала со скамеечки и начала одевать свою госпожу).

Графине нужны верные союзники. Продолжая обдумывать свой план действий, она спрашивает о Фигаро: «*Придет ли он?*». Сюзанна ей сообщает: «*Сейчас же, как только граф уедет на охоту*».

{280} — Ну, очень хорошо, — думает графиня и просит Сюзанну: «*Раствори окошко в сад. Здесь такая жара…*». Она еще не избрала решения и полна сомнений, думая о графе. «*… Если бы не это упорство, с которым он меня избегает…*» — говорит графиня, думая: Но он безусловно виновен во всем и должен получить хороший урок… Решив так, она окончательно утверждает: «*Мужчины всегда бывают виноваты*».

Обдумывая план своих действий, Сюзанна (перебежала к окну, открыла его и смотрит в сад). Заметив графа на лошади, окруженного егерями, она спешит сообщить графине важную новость: «*А вот, ваше сиятельство, граф уезжает на охоту: он уже едет мимо огорода*».

«*Ну, значит мы успеем поговорить с Фигаро…*» — говорит графиня и, услыхав стук в дверь, насторожилась. Вот, кто-то идет… Не Фигаро ли? — думает графиня и замечает: «*Сюзон, стучат*».

«*Это Фигаро*», — уверенно говорит Сюзанна, (бежит к входной двери направо и открывает ее).

(Входит Фигаро.)

Графиня (встала из-за туалетного стола и задержалась рядом с ним).

«*… Фигаро, иди скорей. Графиня ждет тебя…*» — торопит Сюзанна своего жениха, — скорей! Помоги нам! — «*А ты, Сюзанна?*» — успевает шепнуть девушке Фигаро. Он уже составил свой оперативный план, поэтому очень спокоен и ловит момент, чтобы услышать от Сюзанны еще одно признание в любви. Но девушке не до этого, ее даже сердят неуместные любезности. «*Нет*», — решительно отвечает она. (Возвращается к графине, продолжает одевать ее, а затем начинает причесывать.)

Фигаро (проходит к средине комнаты. Ширмы закрывают от него графиню).

«*Фигаро?*» — обращается она к нему, собираясь рассказать о происшедших событиях. Но, оказывается, Фигаро уже знает все. Он успокаивает графиню и «защищает» графа: «*Ваше сиятельство, не беспокойтесь. Все сделано. Господин граф находит Сюзанну очень хорошенькой и хочет сделать ее своей любовницей. Это вполне естественно*».

«*Естественно!*» — возмущенно восклицает Сюзанна, {281} но Фигаро, «восторгаясь» умным ходом графа, невозмутимо продолжает: «*Потому-то он и назначил меня курьером, а ее своим секретарем. Очень хорошо придумано*». Сюзанна почти взбесилась. «*Кончишь ты когда-нибудь!*» — снова с гневом восклицает она. Однако Фигаро по-прежнему спокойно и даже шутливо продолжает: «*А так как Сюзанна не отвечает на его требования, он поддерживает происки Марселины. Он разрушает наши планы, мы разрушим его*».

Подобное «легкомыслие» Фигаро страшно возмущает графиню, и она резко возражает ему: «*Как можете вы, Фигаро, так легко относиться к нашему несчастью?*».

Оскорбленная, в гневе графиня (уходит в свою туалетную комнату). Гнев графини отнюдь не лишает Фигаро его невозмутимого спокойствия. «*А кто же это говорит, ваше сиятельство?*» — возражает он ей и (переходит к ширме).

Сюзанна также, не менее графини, возмущена словами Фигаро. Глубоко обиженная его тоном и легкомысленным отношением к случившемуся, она (уходит вслед за графиней в туалетную комнату) и на ходу бросает своему жениху гневный упрек: «*Вместо того чтобы принять к сердцу наши огорчения…*».

Фигаро принимается успокаивать разгневанных и обиженных им женщин. «*А разве я не принимаю их к сердцу?*» — говорит он и уже серьезно продолжает: «*Нужно действовать так же последовательно, как он. Мы заставим-ка его побеспокоиться не о моей жене, а о своей собственной*».

Графиня сомневается в возможности осуществления такого плана. «*Это очень хорошо, но как!*» — интересуется она. «*Уже все сделано, сударыня*», — сообщает Фигаро. — Не беспокойтесь, у меня все в порядке! — «*Я послал на вас ложный донос*», — спокойно добавляет он. «*На меня? Да вы с ума сошли!*» — изумленно восклицает графиня и в стремлении выразить Фигаро все свое возмущение полуодетая (выбегает из туалетной комнаты). Сюзанна (выбегает вслед за графиней, удерживает ее, после чего обе тут же убегают назад).

Фигаро на секунду смутился появлением почти раздетой графини, однако сейчас же убежденно возражает ей; «*О! Это он с ума сойдет*».

{282} «*Ведь он такой ревнивый!*» — в ужасе восклицает графиня. «*Тем лучше…*» — уверяет ее Фигаро. — Это же замечательно! Еще интереснее! — старается он внушить ей и продолжает: «*Нужно только немного разжечь ему кровь. Вы, женщины, отлично умеете это делать*». Фигаро (подошел к туалетному столу) и начал рассказывать о предпринятых им уже мерах подготовки «западни» для графа: «*Я передал Базилю анонимную записку, извещающую его сиятельство, что некто, кого он считает отсутствующим, назначил свидание с вами сегодня во время бала*».

В конце рассказа Фигаро (появляется из туалетной комнаты графиня, направляется к своему туалетному столу и садится за него). Она уже одета, но без прически. Сюзанна (выходит вслед за графиней и принимается делать ей прическу).

Графиня до глубины души разгневана новой авантюрной выходкой Фигаро и решила дать ему уничтожающую отповедь. «*И вы позволяете себе таким способом играть честным именем порядочной женщины…*» — начинает она свой выговор Фигаро, но он вдруг совершенно обезоруживает ее галантным комплиментом: «*Ваша репутация настолько безупречна, что я могу позволить себе эту игру*». Фигаро высказал свой «комплимент» настолько искренне и серьезно, что графиня почувствовала себя «сраженной», даже несколько растерянной. Но все же она сделала попытку к самозащите и несколько вызывающе спросила: «*Значит, я должна еще благодарить вас?*».

Не обращая внимания на робкую попытку графини что-то возразить ему в свою защиту, Фигаро начинает разъяснять ей и Сюзанне свой хитроумный замысел, стараясь при этом увлечь обеих женщин прелестью придуманной им авантюры.

Рассказывая, Фигаро (ходит к окну и обратно). «*Скажите, разве не восхитительно*, — говорит он, — *устроить для него такой денек, когда он мечтал провести время с моей женой, а ему придется следить за своей? Он теперь уже сбит с толку: бежать ли ему за той? Или следить за этой? Ваше сиятельство, он сейчас гоняется за зайцами, а вы думаете, в голове у него зайцы? Час нашей свадьбы близок, а он еще ничего не придумал, чтобы помешать ей*».

{283} Графиня и Сюзанна загораются идеями Фигаро, но вдруг Сюзанна вспоминает: «*Но Марселина с ее находчивостью это сделает…*» — с тревогой говорит она.

Фигаро тут же разыгрывает «искренний» страх перед могуществом Марселины: «*Марселина меня пугает»…* — говорит он и, провоцируя Сюзанну, продолжает: «*Сюзанна, скажи его сиятельству, что ты выйдешь вечером в сад*». Фигаро при этом как бы убеждает свою невесту: Ну что же делать? Соглашайся, Сюзанна!

Обе женщины не понимают «розыгрыша» и вновь изумляются легкомыслию Фигаро. «*Ты с ума сошел!*» — восклицает Сюзанна, а графиня поддерживает ее. «*Значит, соглашаетесь, чтобы она отправилась на свидание?*» — спрашивает она, как бы стараясь удостовериться: правильно ли я поняла, не ослышалась ли?

Фигаро теперь уже действительно легкомысленно, с их точки зрения, отвечает им на их изумленные возгласы: «*Нет. Кто-нибудь оденется в ее платье*». Сюзанна вновь недоверчиво спрашивает: «*Кто же оденется в мое платье?*».

Фигаро (подходит ближе к Сюзанне и графине), после чего отвечает обеим еще более легкомысленно: «*Керубино*». Графиня возражает ему: «*Он уехал*». — Да что вы, не знаете, что произошло и что случилось с Керубино?.. — как бы спрашивает она у Фигаро. «*Уехал!*» — с отчаянным изумлением переспрашивает Фигаро, как бы вспомнив, что это так и он действительно все забыл. Однако на всякий случай он решает все ж таки проверить и зовет пажа: «*Керубино!*» — «*Здесь!*» — откликается паж, (скрывающийся за входной дверью).

Сюзанна и графиня поражены ловкостью Фигаро.

В свою очередь, он торжествует предстоящую победу, обращаясь к обеим своим собеседницам как бы «за разрешением»: «*Я могу начинать!*».

Графиня (поднялась со своего места и отошла от туалетного стола). Сюзанна (подошла к Фигаро) и одобрительно говорит ему: «*По вопросам интриги ты мастер*». Довольный ее похвалой, Фигаро заявляет: «*Две… Три… Четыре интриги сразу… Я его так запутаю, что он не распутается…*» — и тут же не забывает подтрунить над придворными. «*Мне бы быть придворным…*» — деликатно обращается он к графине.

{284} «*В нем столько уверенности, что я начинаю ему верить*», — замечает графиня. Она уже примирилась с Фигаро и решает приступить к делу.

«*Итак, ты говорил…*» — напоминает Фигаро Сюзанна в ожидании, что он продолжит и уточнит план своих «козней» против графа.

Фигаро дает точные распоряжения и указания графине и Сюзанне в том, что им необходимо будет в первую очередь сделать для осуществления задуманной интриги: «*Я приведу к вам Керубино, вы причешите его, оденьте, как Сюзанну, а наставления я дам ему сам. А затем посмотрим, ваше сиятельство, как вы у меня затанцуете!*». Наладив дело, Фигаро (уходит) с доброжелательным приветом обеим женщинам.

Уход Фигаро напоминает графине о Керубино. Это заставляет ее как женщину заволноваться. «*Боже мой, Сюзанна, в каком я виде!..* — восклицает она и (садится за туалетный стол). — *… Сейчас придет сюда этот молодой человек… А я в ужасном виде*».

Сюзанна поняла графиню, (подошла к ней и стала поправлять ее прическу). «*Я сию минуту заколю…*» — говорит девушка и, слегка подтрунивая над своей госпожой, продолжает: «*… Вы не хотите, чтобы он ускользнул от вас…*».

«*О, ты увидишь, как я его проберу!*» — возражает графиня. — Что ты?! Я его буду бранить… — старается уверить она Сюзанну. «*Ваше сиятельство, заставьте его спеть романс*», — предлагает Сюзанна, думая: Знаю, как вы будете его «бранить».

«*А! Мои волосы в беспорядке!*» — уклончиво замечает графиня, не желая поддерживать разговор на данную щекотливую тему.

Сюзанна вновь поняла намек графини, стала действовать деловито, как хорошая горничная, но… под конец все-таки не удержалась, чтобы слегка не съязвить: «*Я подколю вам локоны. Вот так: теперь вам будет удобно его бранить*».

В дверь стучит Керубино. «*Войдите*», — говорит Сюзанна, (идет к двери и, отворив ее, отходит обратно). Вначале Сюзанна не обращает внимания на входящего Керубино. Обернувшись затем на него, она чуть не падает в обморок при виде преображенного пажа.

{285} «*Офицер!*» — восклицает она и (возвращается к графине).

Керубино очень приятно его новое положение, но надо же изобразить тоску и страдание, да еще поторопиться взглянуть на графиню в щелочку ширм, закрывающих ее туалетный стол.

«*Ах, как меня огорчает этот мундир, ваше сиятельство. Он мне напоминает, что я должен отсюда уехать. Я не могу уехать отсюда, не могу покинуть места…* — говорит паж, (подходит ближе к ширме и подглядывает в щелочку). — *… Покинуть крестную мать, такую добрую…*»

«*И такую прекрасную!*» — подсказывает ему из-за ширм Сюзанна. «*Ах, да!*» — поспешно соглашается Керубино. «*Ах, да!*» — передразнивает его Сюзанна и неожиданно сдувает с пушка пудру в глаза Керубино через щелочку, в которую он подглядывал. Керубино (отскакивает, протирает глаза и снова прилипает к щелочке). «*Ваше сиятельство! Я не могу отсюда уехать. Я не могу оставить мою крестную мать, такую добрую, такую прекрасную…*» — растроганно заявляет наконец паж.

В это время Сюзанна (тихонько подкрадывается к Керубино сзади, хватает его за ухо и оттаскивает от ширм). «*Милый молодой человек, — такие длинные, прелестные ресницы*», — говорит она ему и дает дружеское наставление: «*Господин офицер, спойте графине романс*». — Вы вот что лучше сделайте!

Сюзанна (возвращается за ширмы, берет на туалетном столе перевязанную лентой трубку, в которую свернут романс, и подает ее графине).

Изображая полное неведение и удивление, графиня спрашивает: «*Романс? А чей он?*».

«*Я не знаю, кто его написал…*» — лепечет за ширмой Керубино и машет на Сюзанну руками, как бы упрашивая ее: Ради бога не выдавай! — «*Он не знает, чей это романс!*» — возражает ему Сюзанна. «*Взгляните на него! Какой тихоня!*» — продолжает она, как бы говоря: Нечего притворяться скромником!

«*Ну, спойте ваш романс*», — снисходительно соглашается графиня. — Ну, так и быть! Спойте!

«*Ах, ваше сиятельство, я так волнуюсь!*» — отказывается, пытается уклониться от пения и убежать Керубино. «*Та‑та‑та‑та!.. Раз графиня этого желает. Я буду аккомпанировать*», — {286} говорит Сюзанна, (направляется к банкетке у окна и берет гитару, которая до этого лежала на ней; затем девушка хватает упирающегося пажа за руку и, заставляя выполнить приказание графини, тащит к ширме. Указав Керубино место, откуда он должен будет петь, Сюзанна садится на пуф у туалетного стола, спиной к зрителям) и начинает играть на гитаре вступление к романсу. Керубино пытается начать пение, но поначалу у него не звучит голос. Сюзанна настаивает и, все время играя на гитаре, заставляет пажа петь. Наконец исполнение романса налаживается, Керубино поет:

*Одиноко в далекой стране,  
О, как грустно, как грустно мне.  
Я скачу на усталом коне  
По широким полям, по лесам,  
По широким полям, по лесам,  
Не внимая ничьим голосам*.

На отыгрыше графиня (встает, переходит к банкетке на середине комнаты и садится на нее). Сюзанна (переходит и садится на банкетку у окна), Керубино (переходит к правой стене), начинает новый куплет:

*Вдруг отчетливый зов в тишине, —  
О, как грустно, как грустно мне, —  
Вдруг отчетливый зов в тишине:  
Что ты плачешь, мой друг?  
Что ты горько так плачешь, мой друг?  
Королева воскликнула вдруг*.

Керубино (подходит к графине), продолжает петь:

*Госпожа, — я сказал, как во сне, —  
О, как грустно, как грустно мне.  
Я люблю, коль хотите вы знать*,

(склоняется на колено у ног графини)

*Я люблю мою крестную мать*.

Графиня до глубины души растрогана. Керубино заканчивает последний куплет:

*Я люблю, коль хотите вы знать,  
Я люблю мою крестную мать*.

{287} «*Очень хорошо… в этом есть наивность… даже чувство…*» — растроганно говорит графиня. «*О, что касается чувства…* — поддерживает ее Сюзанна, (подходя к графине и Керубино), — *то это такой молодой человек, что…* — не могу словами даже выразить, что это за чувствительный молодой человек! — изображает она и продолжает: — *Ах да, господин офицер, говорили вам, чтобы было повеселее сегодня вечером, мы хотели переодеть вас в женское платье?*» Сюзанна (относит гитару на прежнее место и направляется в туалетную комнату за юбками).

Керубино, пользуясь отсутствием Сюзанны, целует кончики пальцев протянутой к нему руки графини.

Сюзанна (возвращается с юбками и кладет их на банкетку у окна). Керубино (вскакивает с колена и отходит в сторону).

«*Нам хотелось бы знать заранее: Подойдет ли вам одно из моих платьев!*» — обращается Сюзанна к пажу, посвящая его в план затеянной интриги.

Керубино уже в восторге от предстоящего маскарада и старается расспросить девушку о подробностях.

«*Боюсь, что нет*», — сомневается графиня. «*Он одного со мной роста*», — возражает ей Сюзанна и (становится рядом с Керубино, чтобы прикинуть платье, сравнив свой рост и рост пажа).

Керубино (на всякий случай сгибает коленки, чтобы оказаться ниже ростом).

Сюзанна решает приступить к переодеванию Керубино и говорит: «*Снимем прежде всего плащ*».

«*А что если кто-нибудь войдет?*» — предупреждает ее графиня. Она беспокоится и останавливает Сюзанну и Керубино. «*Разве мы делаем что-нибудь дурное?*» — уговаривает ее девушка. «*Нет, нет, не надо*», — не соглашается графиня. Тогда Сюзанна (бежит к двери). «*На всякий случай закроем дверь*», — убеждает она графиню. Девушка (закрывает дверь на ключ, затем бежит к юбкам и, выбрав из них подходящую, возвращается) к Керубино, чтобы примерить на нем эту юбку.

Теперь графиня, а с ней Сюзанна и Керубино успокоились. Графиня (подходит к ним).

Начинается полное преображение пажа в девушку. Обе — графиня и Сюзанна вместе — надевают на него юбку, завязывают шнурки, {288} Керубино волнуется близостью женщин и незаметно старается прикоснуться то к одной, то к другой.

«*Повернись, Керубино…* — говорит Сюзанна, — *еще раз…* — требует она, — *реверанс*». Керубино (делает реверанс). После реверанса обе удовлетворены: хорошо получается! Но возникает новая задача: как преобразить голову Керубино? «*А что мы наденем ему на голову?*» — в беспокойстве спрашивает Сюзанна. Графиня находит выход. «*Там, на туалете есть мой чепчик*», — говорит она. Сюзанна тотчас (убегает в туалетную комнату своей госпожи). Графиня вместе с Керубино (направляется к туалетному столу). По пути на ходу она деловито знакомит пажа с планом интриги, в осуществлении которого он должен принять участие. «*До самого начала бала граф не должен знать, что вы в замке*, — говорит она. — *Мы ему скажем после, что, пока изготовлялся приказ о вашем новом назначении, нам пришла мысль…*» Но Керубино неожиданно разрушает весь хитроумный замысел неприятнейшим сообщением. «*Увы, ваше сиятельство, он уже готов*», — говорит паж.

Подняв подол надетой на него юбки, Керубино (достает из кармана своего мундира приказ, вручает его графине) и говорит: «*Вот он. Базиль вручил мне его от имени графа*». «*Уже?*» — огорченно замечает графиня и берет у Керубино приказ. Рассматривая его, она (отходит на середину комнаты).

Керубино, воспользовавшись моментом, целует все вещи на туалетном столе графини. Тем временем (входит Сюзанна). Она спокойно (берет Керубино за ухо и отводит пажа от туалетного стола в сторону).

Вдруг графиня замечает в приказе формальную неточность и сообщает всем радостную новость: «*Но они так спешили, что забыли приложить печать*».

«*Печать? Куда?*» — спрашивает Сюзанна. «*К его приказу*», — отвечает графиня. «Уже!» — восклицает Сюзанна. Она не понимает, в чем дело, но, услыхав, что речь идет о приказе графа, который был объявлен Керубино, тоже огорчилась. Теперь Сюзанна (бросается к графине). За нею (бежит Керубино).

«*Вот и я сказала тоже: уже! Но они забыли приложить печать*», — повторяет графиня свое радостное сообщение.

{289} «*Забыли, значит, я могу не ехать!*» — восклицает Керубино.

Графиня и Сюзанна восторженно оценивают неожиданную удачу. Со смехом и песенками (они идут к туалетному столу). Графиня возвращает Керубино документ, который еще не получил официального значения. Паж снова поднимает юбку и засовывает не имеющий печати графский приказ в карман своего мундира.

Неприличный вид Керубино, поднявшего юбку, смущает графиню. Она отворачивается и спрашивает у Сюзанны: «*Ты принесла мой чепчик?*». Сюзанна отвечает: «*Самый красивый из всех*» — и дает Керубино понять, что он неприлично себя ведет: Ай‑ай! Как нехорошо! — Одновременно она приглашает пажа сесть за туалетный стол.

Керубино по-мужски (перескакивает через пуф и садится на него). «*Ну, повернись-ка сюда, мой милый друг, Жан‑де‑лира!*» — напевает Сюзанна, прилаживая чепчик на голове Керубино. Графиня в это время пудрит его. Керубино украдкой успевает дотрагиваться до рук то одной, то другой женщины и получает за это от них легкие шлепки. Когда графиня его пудрит, он чихает и от волнения ерзает на пуфе.

«*Сударыня, он очарователен!*» — восклицает Сюзанна. «*Надо расстегнуть ему воротник и засучить рукава*», — говорит графиня.

Они (поворачивают Керубино лицом к зрительному залу) и с увлечением смотрят, как хорошо удается маскарад.

Сюзанна (становится перед Керубино на колени и расстегивает ему мундир). Графиня в это время (развязывает у него галстук и вместе с воротничком кладет его на туалетный стол).

Керубино все время продолжает свою игру с женщинами. Он становится в ней все более настойчивым и нетерпеливым.

«*Нет, смотрите на этого молокососа, какая из него вышла хорошенькая девушка!* — восклицает Сюзанна. — *Мне прямо завидно. Как смеете вы быть таким хорошеньким?*»

Женщины (поставили Керубино перед собой). Обе любуются им и начинают трепать его, как маленького, {290} за щеки, за нос, за подбородок. Керубино не выдерживает испытания и (бросается обнимать графиню и Сюзанну, целовать их обеих). Те с визгом (вырываются из его объятий).

«*Да, хороша девушка!*» — говорит Сюзанна, едва приходя в себя после бурного припадка любовной страсти Керубино. Графиня, в свою очередь, вторит ей. «*Вот попробуй теперь засучить ему рукава!*» — говорит она. Керубино счастлив, но страшно смущен и от смущения закрывает себе лицо подолом юбки, которую только что надели на него женщины. Сюзанна осторожно (подходит к пажу и начинает засучивать ему рукав рубашки).

«*Что это у него на руке!* — спрашивает графиня, увидев ленту, повязанную на руке Керубино. — *Лента!*»

Стараясь спрятать ленту, паж (удирает от Сюзанны). Она (догоняет его, задерживает) и, как провокатор, ябедничает графине: «*И притом ваша лента. Я очень рада, что графиня ее видела. Я ему говорила, что все расскажу вам*».

Графиня (подходит к Керубино и развязывает ленту). Заметив под лентой кровь, пугается, так как инстинктивно боится всего болезненного.

«*Тут кровь*», — говорит она. «*Пустая царапина, ваше сиятельство*», — оправдывается Керубино, стараясь затушевать эпизод с лентой и преуменьшить значение царапины. «*Но ведь царапины никогда не завязывают лентой…*» — укоризненно замечает графиня, уже понимая истинное происхождение царапины на руке пажа. «*И тем более краденой*», — добавляет Сюзанна, стараясь «подлить масла в огонь».

Графиня недовольна Сюзанной и решает перейти на официальный тон. «*Будьте любезны, принесите английский пластырь с моего туалета*», — говорит она. Сюзанна (бежит к туалетному столу).

В действительности графине очень приятна влюбленность пажа. Однако она решает изобразить обиженную и тоже (идет к туалетному столу), чтобы спрятать там ленту, которую сняла с руки влюбленного мальчика. Керубино (идет за графиней).

«*А за мою ленту… Это была моя любимая… Я очень сердилась, что она пропала…*» — говорит графиня. «*А чем* {291} *же мы перевяжем руку?*» — спрашивает у графини Сюзанна, подавая ей пластырь. Графиня отвечает: «*Поди принеси платье для него и захвати ленту… другую ленту…*»

Сюзанна (уходит в правую дверь в глубине комнаты. По дороге она забирает с банкетки у окна плащ и шляпу Керубино и уносит их с собой).

Графиня (садится на пуф левее туалетного стола) и собирается приклеивать пластырь на руку Керубино, чтобы закрыть царапину. Паж (встает на колени перед графиней) и с отчаянием следит за лентой, которая была у него на руке и сейчас так близка от него и так недоступна. «*Лента, которую вы у меня отняли, исцелила бы меня лучше*», — говорит он и собирается взять ленту со стола. «*Пластырь лучше*», — возражает ему графиня и не позволяет овладеть лентой. Тогда Керубино пытается объяснить графине, почему так нужна ему эта лента. «*Когда лента касается головы… или тела женщины…*» — говорит он, но графиня перебивает его и вышучивает: «*… Посторонней для вас, то она становится целебной? Такого свойства я не знаю. Я сохраню ленту, и при первой же царапине… У одной из моих служанок я сделаю опыт*», — серьезным тоном заявляет она.

Слезы начинают подступать у Керубино к горлу. «*Лента останется у вас, а я должен уехать!*» — лепечет он. «*Не навсегда*», — возражает ему графиня, будто не замечая его состояния. «*Я так несчастен…*» — продолжает лепетать Керубино, затем не выдерживает и начинает горько плакать. «*Теперь он плачет…*» — утешает его графиня. «*Ах, если бы я знал, что смерть близка! Я, может быть, осмелился сделать признание…*» — сквозь слезы лепечет Керубино и принимается целовать платье графини. Она (отстраняет его). Тогда Керубино целует юбку, которую надели на него Сюзанна и графиня.

«*Молчите, молчите, ребенок…* — продолжает утешать графиня пажа. — *Во всем том, что вы говорите, нет ни капли здравого смысла*».

В это время раздается стук в дверь.

«*Кто это стучит ко мне?*» — спокойно спрашивает графиня, совершенно не ожидая, что за дверью граф.

«*Что это вы заперлись!*» — раздается из-за двери голос графа.

{292} «*Это мой муж! Великий боже!* — восклицает в испуге графиня. — *А вы без плаща, с открытым воротником и рукавами, один со мной! На меня послан донос!*» — в смятении продолжает она говорить, не зная еще, как ей теперь быть и что делать дальше.

Услыхав голос графа, Керубино в крайнем испуге (бросился в сторону окна). Графиня в отчаянии (побежала за ним).

Не зная еще, что им предпринять, они ищут спасения друг у друга. Керубино (бросается к дверям, потом снова к окну). Графиня (мечется за ним), пытаясь удерживать его. В панике, на бегу Керубино теряет надетую на него юбку, (мчится в сторону алькова графини, вскакивает на ее кровать и пытается укрыться подушками). Графине удается (поймать пажа и вытащить его из алькова).

Стук в дверь не прекращается. Все время из-за двери раздаются нетерпеливые возгласы графа, слышатся его настойчивые вопросы, на которые графиня пытается отвечать спокойно.

«*Почему вы не открываете!*» — спрашивает граф. «*Потому что я… я одна…*» — отвечает графиня. «*Одна?*» — удивленно переспрашивает граф и вновь требует ответа: «*А с кем же вы разговариваете!*».

«*С вами, конечно…*» — старается спокойно ответить графиня, преодолевая с большими усилиями страх и смятение.

Выскочив из алькова, Керубино (выбегает на середину сцены) и сообщает непосредственно зрителям страшную истину: «*После того, что было вчера и сегодня утром, он убьет меня на месте!*».

Графиня тем временем (открывает дверь в свою туалетную комнату) и жестом указывает пажу, чтобы он направлялся туда и там спрятался.

Керубино стремительно (бежит в туалетную комнату графини и скрывается за дверью). Графиня (закрывает за ним дверь, запирает ее на ключ и прячет его на туалетном столе).

Граф требует открыть входную дверь в покои графини и продолжает нетерпеливо, настойчиво стучать.

Стараясь быстро «замести следы преступления», графиня отвечает на стуки графа за дверью возгласами: «*Сейчас!.. Сию минуту! Сейчас!*».

{293} Спрятав ключ, графиня (бросается к алькову и оправляет подушки на кровати, потом к зеркалу). Она поправляет перед зеркалом свою прическу и немного пудрится. Вдруг замечает на туалетном столе галстук и воротничок Керубино, в ужасе хватает их и прячет на кровати под подушки. Затем стремительно (бросается в сторону двери, за которой находится граф, но за несколько шагов до нее) берет себя в руки и спокойной, ленивой походкой (подходит к ней).

Подойдя к двери, графиня также внешне спокойно (отпирает ее ключом).

Граф Альмавива с охотничьим ружьем в руке стремительно (входит в комнату, быстро ее оглядывает, обходит вокруг туалетного стола и садится на пуф возле него). Ружье ставит у стола, возле себя. «*У вас нет обыкновения запираться*», — говорит он.

Графиня со скучающим видом (идет к банкетке у окна, забирает там юбки). Замечание графа задерживает ее у банкетки. Держа в руках юбки и (оставаясь у банкетки), она отвечает графу: «*Я перебирала свои тряпки с Сюзанной. Она на минуту ушла к себе*».

Граф, стремясь выпытать у жены, нет ли какой-либо измены здесь, вновь подозрительно замечает: «*У вас очень взволнованный вид…*».

«*Тут нет ничего удивительного*, — спокойно и томно отвечает графиня, — *мы говорили о вас*». В намеке она уже нападает на графа за его домогательства Сюзанны.

Не ожидая получить подобный ответ, граф с удивлением переспрашивает: «*Вы говорили обо мне?*». В дальнейшем, пытаясь изобразить, что он не ревнует и не волнуется, но все-таки… не может оставаться совершенно равнодушным, сообщает: «*Когда я садился на лошадь, мне подали записку, которой я не придаю никакого значения… Но… Однако она меня взволновала*».

Как будто не понимая, о чем идет речь, графиня осведомляется: «*Какую записку, граф!*». Точно так же, как и граф, делая вид, что отнюдь не волнуется, она (направляется к своей туалетной комнате), как бы собираясь отнести туда юбки, но… решив оставить их на пуфе возле двери, (возвращается и подходит к своему туалетному столу).

«*Мне сообщили, что в течение сегодняшнего дня одно* {294} *лицо, которое я считаю отсутствующим, будет искать свидания с вами*», — говорит граф.

Графиня (берет вазу с розами, стоявшую на туалетном столе, и направляется с ней к окну). Изображая страдание от головной боли, на ходу она отвечает графу: «*Ну, этому лицу пришлось бы проникнуть сюда, так как я целый день собираюсь не выходить из моей комнаты*». — Я такая несчастная, — старается она убедить в этом графа всем своим видом.

«*А вечером на свадьбу Сюзанны?*» — спрашивает граф. «*Ни за что на свете*, — отвечает ему графиня, — *мне очень нездоровится*».

Графиня не успевает подойти с вазой цветов к окну, как в туалетной комнате раздается стук. Это Керубино нечаянно опрокинул там стул. «*Что это за шум?*» — подозрительно спрашивает граф и тревожно (вскакивает со своего места).

Графиня изображает удивление. «*Шум?*» — переспрашивает она, стараясь показать, что ничего не слыхала. Чтобы скрыть свое смущение, она принимается старательно устанавливать вазу с цветами на подоконнике.

Граф все настойчивее пытается выяснить истину. «*Кто-то уронил стул*», — замечает он и (направляется к двери в туалетную комнату).

«*Я… я ничего не слышала*», — уверяет графиня. «*В той комнате кто-то есть, сударыня*», — утверждает граф. «*Но… кто же может быть там?*» — возражает графиня. «*Об этом-то я вас и спрашиваю…*» — допытывается граф. Наконец графиня вдруг «догадывается». «*Сюзанна, вероятно, там прибирает*», — старается уверить она графа. «*Вы же только что сказали, что она ушла к себе*», — настойчиво продолжает допытываться граф и затевает допрос, в котором графиня оказывается пойманной с поличным.

«*Ушла… или вошла туда — я уже не помню*», — смущенно отвечает графиня. «*Если это Сюзанна, то откуда же ваше смущение?*» — придирчиво допрашивает ее граф и (переходит к ширме).

Графиня решает сделать попытку сама начать обличение графа. Энергичным нападением на него она надеется выпутаться из беды. «*Смущение из-за камеристки?*» — вызывающе оправдывается она и (переходит от окна на {295} середину комнаты). «*Из‑за камеристки или нет — я не знаю, но что вы смущаетесь — это несомненно*», — отражает граф начало атаки графини. «*Несомненно то, что эта камеристка вас интересует и смущает вас гораздо больше, чем меня*», — не отступает графиня и продолжает вести нападение. «*Она меня настолько интересует, что я желаю видеть ее немедленно*», — вызывающе возражает граф — этим вы меня не запугаете! — и (направляется к графине).

«*Я верю, что вы этого хотите и очень часто*», — говорит графиня, (подходит ближе к графу).

В это время из второй двери справа, никем не замеченная, (возвращается *Сюзанна*. Войдя в комнату, она останавливается за ширмой у алькова) и оттуда слушает дальнейший диалог. «*Выходите, Сюзон, я вам приказываю!*» — кричит граф по направлению к туалетной комнате. «*Она почти раздета, граф*», — протестует графиня.

В этом предупреждении граф усматривает окончательное доказательство лжи графини и уже заранее торжествует ее разоблачение. «*Если уж она не может выйти, то она может мне ответить*», — говорит он и снова кричит в туалетную комнату: «*Отвечайте мне, Сюзанна. — Это вы здесь, в комнате?*».

Сюзанна (бросается в альков и прячется в нем). Графиня на всякий случай стремится предупредить какой-либо возможный безумный поступок со стороны Керубино, поэтому торопливо также кричит в направлении туалетной комнаты: «*Сюзон, я вам запрещаю отвечать!*».

«*Ну, раз она не отвечает, — одета или раздета она, но я ее увижу*», — заявляет граф и (бросается к туалетной комнате), чтобы выломить в ней дверь. Графиня (бросается за ним в том же направлении). Она оскорблена и, преграждая собою (дверь в туалетную комнату), заявляет с большим достоинством светской дамы: «*Где-нибудь в другом месте я не смела бы этому препятствовать. Но здесь, в моих комнатах…*».

Но граф уже совершенно теряет голову и упрямо требует: «*А я хочу сейчас же знать, кто эта таинственная Сюзанна. Просить у вас ключи, по-видимому, бесполезно. Но эту легкую дверь совсем не трудно выломать*», — заявляет он тут же, (бросается звать слуг): «*Эй, кто-нибудь сюда!*».

{296} Сюзанна в это время (оставляет альков и вновь скрывается за ширмами). Графиня как светская женщина пытается урезонить графа. Она (переходит на середину комнаты) и убеждает его не терять своего графского достоинства. «*Сзывать слуг и устраивать публичный скандал из-за одного подозрения? Ведь это сделает вас басней всего замка!*» — говорит она. Слова графини несколько отрезвляют графа. «*Хорошо, сударыня*, — соглашается он, не оставляя, однако, своего намерения, — *эту легкую дверь не трудно выломать. Сейчас пойду к себе и принесу все, что мне нужно для этого*», — заявляет граф, решив все же самолично произвести взлом запретной двери.

Граф (направляется к центральной двери, но вдруг останавливается возле нее), как бы вспомнив нечто, и затем очень вежливо предлагает графине руку. «*Но для того, чтобы все осталось так, как оно есть, не угодно ли вам сопровождать меня…*» — говорит он и далее продолжает с издевкой: «*Без скандала и без шума, которого вы так боитесь. Надеюсь, вы не откажете в такой скромной просьбе!*».

«*Я и не собираюсь вам отказывать*», — говорит графиня, подавая графу руку. Граф издевательски вежливо, но в то же время едва сдерживая себя от гнева принимает руку и (ведет свою супругу к выходу из комнаты). Однако, (подойдя к центральной двери, он вдруг вновь задерживается), вспомнив про вторую дверь. «*Ах, я забыл про эту дверь*», — говорит граф и, (оставляя графиню, идет ко второй двери направо, запирает ее и вынимает ключ). «*Теперь, когда эта комната заперта, позвольте предложить вам руку*», — обращается он к графине и с чрезвычайной вежливостью подает ей свою руку. «*Что же касается до Сюзанны из соседней комнаты…* — он еле‑еле сдерживает свой гнев и грозит местью Сюзанне, а еще более графине, — *то ей придется любезно подождать. Если же к моему возвращению с ней случится какое-нибудь несчастье…*»

«*Право, граф, это возмутительная история!*» — восклицает графиня. Граф снова берет себя в руки. Со словами: «*Прошу вас…*» — он (уводит графиню и запирает за собой центральную дверь на ключ).

После ухода графа с графиней (появляется из-за ширм Сюзанна и бросается к двери в туалетную комнату), {297} но… она заперта. «*Боже мой! Что делать?!*» — в отчаянии говорит девушка.

В поисках выхода из создавшегося положения она вспоминает о Фигаро и (бежит к другим дверям), но — увы! — они тоже заперты. Потеряв надежду на спасение, Сюзанна начинает плакать, (идет к середине комнаты и достает из кармана платочек), чтобы вытереть слезы. О счастье! — вместе с платочком она находит в своем кармане второй, запасный ключ от туалетной комнаты, который находился у нее, как у камеристки графини. Сюзанна соображает, что вместе с ключом может открыться и путь к спасению! Сразу просияв, она (бежит к заветной двери, открывает туалетную комнату) и зовет Керубино: «*Керубино, выходите. Это я, Сюзанна*».

«*Ах, Сюзон, какой ужас!*» — восклицает паж, (выбегая из своего тайника). — «*Уходите. У вас нет ни минуты времени…*» — говорит Сюзанна, стараясь выпроводить Керубино из покоев графини… Но куда и как? Они вместе ищут какой-либо возможности спасения. Керубино (бросается к одной двери, затем к другой), пытается их открыть, но безуспешно… Они заперты. «*А как же выйти?*» — восклицает он. «*Ничего не знаю, но уходите!*» — торопит его Сюзанна. «*А если нет выхода!*» — вновь восклицает паж. Пытаясь где-либо укрыться, он (мечется по комнате).

Сюзанна также (мечется за ним), убеждая его немедленно исчезнуть. «*Если он вас здесь застанет, он убьет вас, и мы погибнем*», — говорит она.

Наконец Керубино замечает единственный выход — окно и намеревается выпрыгнуть в него. «*Окно в сад…*» — указывает он Сюзанне. Она успевает настигнуть пажа и (оттащить его от окна). «*Вы расшибетесь!*» — восклицает девушка. «*Да я скорее брошусь в огонь, чем сделаю неприятность графине…*» — говорит Керубино, (вырываясь из рук Сюзанны). Тут же он успевает поцеловать девушку. С возгласом «*А это, пожалуй, принесет мне счастье!*» паж (разбегается, вскакивает на банкетку у окна и выпрыгивает в сад).

Сюзанна в ужасе (бежит за ним, пытается задержать), но не успевает и с отчаянным возгласом «*Ах!*» (падает ничком на банкетку), чтобы не видеть, как внизу под окном лежит Керубино, разбившийся насмерть.

{298} После небольшой паузы Сюзанна (приподнимается и осторожно заглядывает в окно), боясь увидеть там разбившегося пажа, но… оказывается, все обошлось благополучно! «*Убежал! Убежал!*» — в восторге восклицает она. «*Ах, сорванец, он так же ловок, как и красив! Ну, а теперь снова за дело!*» (направляется к туалетной комнате.) «*Теперь я займу его место. Ну, господин граф, вы можете сзывать слуг, ломать замок, если вам нравится*». (О. Н. Андровская в этом месте обычно крестится.) «*Черт меня возьми, если я вам отвечу*», — говорит Сюзанна, (скрывается в туалетной комнате и запирает за собой дверь на ключ).

Как только за Сюзанной закрывается дверь в туалетную комнату, за центральной дверью слышатся шаги и голоса. Дверь стремительно раскрывается, и в комнату (входит граф, ведя за руку графиню).

Граф действует в том же гневном, бурном ритме, в каком и покинул комнату графини. В левой руке он держит небольшой ломик.

Быстро осмотрев комнату, он (усаживает графиню на банкетку возле окна) и говорит: «*Все в том же виде, как я оставил*». Теперь в последний раз я вас спрашиваю! «*Сударыня, прежде чем заставить меня ломать эту дверь, подумайте хорошенько о последствиях. Еще раз, вы откроете дверь?*» В ожидании ответа он (отходит от графини).

Она уже чувствует, что беды не миновать, но все еще пытается чем-то и как-то удержать графа. «*Неужели же одно самолюбие может довести до такой крайности!* — восклицает она. — *Я понимаю, если бы ваша ярость была вызвана любовью…*»

«*Любовь или самолюбие…*» — прерывает граф речь своей супруги, подумав: Ну, разговаривать с вами бесполезно! «*Но я увижу, кто находится в этой комнате…*» Он (бросается к двери в туалетную комнату), намереваясь тут же взломать ее ломиком.

Графиня решает сознаться во всем и тем удержать графа, предотвратить его дальнейшие безумные поступки. «*Хорошо, вы увидите…* — говорит она. — *Выслушайте меня… спокойно…*» — Ах, значит, я не ошибся! — думает граф и (усаживается у туалетного стола). «*Так, значит, это не Сюзанна?!*» — восклицает он.

{299} Видя, что все пути к отступлению закрыты, графиня заставляет себя рассказать графу обо всем, что произошло в ее комнате.

«*Мы затевали одну шутку на сегодняшний вечер…* — говорит она. — *И клянусь вам…*» — «*А вы мне клянетесь!*» — переспрашивает граф, мысленно торопя графиню — дальше, дальше!.. — «*Что ни у кого из нас не было намерения вас оскорбить, ни у него, ни у меня*», — признается графиня.

«*Ни у него, ни у меня!* — ловит ее на слове граф. — *Там мужчина?!*» — требует он окончательного признания. «*Ребенок!*» — признается графиня. «*Кто же он!*» — допытывается граф.

С ужасом думает графиня: Выдаю мальчика на смерть! — и называет имя: «*Керубино*».

«*Керубино…* — повторяет это имя граф и вдруг стремительно (вскакивает со своего места). — *Вот объяснения письму и подозрениям…*» — говорит он. «*Уж не думаете ли вы…*» — пытается графиня привести мотивы защиты Керубино.

Граф (снова сел) и начал с огромным темпераментом обличать графиню, как прокурор. «*Теперь я знаю все. Вы не были бы так взволнованы, отпуская его этим утром. Он уехал бы, раз я ему приказал. Вы не сочинили бы эту сказку о Сюзанне. Вы не спрятали бы его так заботливо, если бы во всем этом не было ничего преступного*», — говорит он.

Графиня пробует оправдаться и подготовить графа к еще более страшному признанию. «*Не верьте несправедливому подозрению*, — просит она, — *умоляю вас. И пусть то, что он не совсем одет…*»

«*Не совсем одет!*» — восклицает граф, думая: Ах, вот как!

«*Он хотел переодеться женщиной. В моем чепце, в куртке и без плаща, он хотел попробовать…*» — пытается графиня объяснить все происшедшее, но как человек понимает в то же время, что графу трудно поверить в эту настоящую правду. Граф (вскочил и бросился к графине). «*Попробовать!* — многозначительно переспрашивает он. — *А вы собирались не выходить из вашей комнаты*». После этого граф стремительно (направляется к двери в туалетную комнату и начинает взламывать в ней {300} замок). «*Вы не выйдете из нее долго*, — продолжает он свою мысль, — *но сначала мне нужно выгнать мальчишку так, чтобы никогда с ним не встречаться*».

«*Граф, пощадите ребенка…* — умоляет графиня и в отчаянии (бросается на колени к ногам графа). — *Он не виноват…* — продолжает она убеждать его, оставаясь на коленях. — *Он уезжал. Это я велела его позвать*».

Как противна эта мерзкая женщина, которая на коленях у моих ног защищает своего любовника, думает граф и говорит: «*Встаньте. Уйдите! Ты осмеливаешься просить за него!*».

*«Хорошо, я встану, я уйду, я даже сама дам вам ключ от этой комнаты»*, — говорит графиня. Своей покорностью она пытается несколько смягчить гнев графа, но это вызывает у него только еще большую ярость.

Графиня (встает с колен, идет к туалетному столу, берет ключ и, передавая его графу), делает попытку еще раз попросить его быть милостивым: «*Но во имя вашей любви…*».

«*Я больше ничего не слушаю…*» — прерывает граф ее речь, (выхватывает у нее из руки ключ и открывает им дверь в туалетную комнату). «*Я убью его!*» — восклицает он, после чего (возвращается к туалетному столу, стремительно берет стоявшее около него ружье и нацеливается в открытую дверь), из которой, как он уверен, должен появиться Керубино.

Тем временем графиня в ужасе закрывает лицо руками, чтобы не видеть предстоящего злодеяния… Она быстро (уходит к окну) и с криком (падает около него на банкетку).

Вместо ожидаемого «любовника» графини — Керубино на пороге туалетной комнаты (появляется… Сюзанна). Девушка (выходит) очень спокойно и говорит: «*… убейте же этого злого пажа*». С милой, добродушной улыбкой Сюзанна (делает реверанс графу и рукой приглашает его опустить ружье).

Граф совершенно «обалдел». Он (опускает ружье) и ничего не понимающими глазами смотрит на графиню. Она, в свою очередь, в таком же изумлении смотрит на Сюзанну и графа. «*И вы тоже играете изумление?*» — произносит граф. Однако подозрения не покидают его и состояние графини пробуждает новую мысль. «*Но, может* {301} *быть, она была там не одна!*» — восклицает он, быстро (направляется в туалетную комнату и скрывается в ней).

Сюзанна мгновенно (бежит к графине) и предупреждает ее: «*Придите в себя, сударыня, он далеко, он выпрыгнул в окошко*». Успокоив госпожу, девушка (возвращается на свое место). «*Ах, Сюзон, я умираю*», — произносит графиня. Она еще не в состоянии прийти в себя, достает платочек и обмахивается им, как веером.

Граф (возвращается из туалетной комнаты и ставит свое ружье на прежнее место у туалетного стола). В смущении он тоже достает платок и принимается обмахиваться им, не замечая того, что это же делает и графиня. Вслед за графом Сюзанна также, в свою очередь, достает платочек и так же, как графиня и граф, начинает обмахиваться им.

Возникает молчаливая пауза, во время которой все трое усердно «работают» своими платками.

«*Никого*», — произносит наконец граф после некоторого молчания. Он (переходит на середину комнаты и опускается на банкетку). В стремлении выкарабкаться из глупого положения он говорит: «*Сударыня… вы очень хорошо играете комедию…*».

«*А я, ваше сиятельство?*» — спрашивает Сюзанна, обращаясь к графу. Она (поднимает лежащий на полу ломик, которым граф собирался взламывать дверь в туалетную комнату, и, делая глубокий реверанс), с чрезвычайно почтительной вежливостью (преподносит его графу). Своей подчеркнутой вежливостью она еще более усугубляет глупейшее положение графа.

Крайне смущенный, граф пытается смеяться над «шуткой» графини и говорит: «*Так, значит, сударыня, вы шутили! Какая ужасная шутка. И чем она вызвана?*» — любопытствует он.

Сюзанна снова очень «ласково» и «нежно» напоминает графу еще об одной его глупости. «*Только не хватало, чтобы графиня разрешила вам позвать слуг*», — говорит она. «*Ты права*», — отвечает граф на это замечание Сюзанны, стараясь «отмахнуться» от неприятного напоминания. Он решает, что ему надо теперь добиваться прощения у графини и (подходит к ней) со словами: «*Простите, я так сконфужен*». Сюзанна же, пользуясь случаем, старается «подзудить» графа новым колким {302} замечанием. «*Признайтесь, ваше сиятельство, что вы это заслужили*», — говорит она.

«*Вместо того чтобы напоминать о моей вине, помоги мне лучше смягчить графиню*», — просит он Сюзанну.

Графиня Розина в своем новом, выгодном для нее положении решает разыграть «страшное оскорбление» и слезы. «*Нет, сударь, подобные оскорбления не забываются… Я уйду в монастырь урсулинок*», — говорит она.

Граф в полном отчаянии. Сюзанна вновь достает свой платочек и начинает оплакивать «горькую судьбу» графини.

Графиня (встает и направляется к алькову). Сюзанна (идет за ней туда же).

«*Розина!*» — восклицает граф.

«*Я уже больше не та Розина, любви которой вы столько времени добивались…* — говорит графиня и в слезах (ложится на кровать). *Я — бедная графиня Альмавива, печальная покинутая жена, которую вы больше не любите…*»

Сюзанна плачет вместе с графиней. Граф тоже еле сдерживает слезы. «*Пощадите*», — умоляет он и (переходит ближе к графине). Не решаясь подойти ближе к алькову, он (останавливается около ширм). «*Но вы меня никогда не щадили*», — напоминает графиня. «*И это письмо… Из‑за него кровь бросилась мне в голову…*» — оправдывается граф. — Я… ведь не виноват, это письмо…

«*Вот потому-то я и не соглашалась, чтобы его написали*», — признается графиня.

Эти слова — неожиданное известие для графа. «*А, вы о нем знали!*» — подозрительно осведомляется он. «*Это все бездельник Фигаро*», — объясняет графиня. «*Это его шутки!*» — восклицает граф. «*Фигаро передал письмо Базилю…*» — продолжает графиня свои разъяснения. «*Который сказал, что получил его от одного крестьянина!*» — восклицает граф, как бы продолжая мысль графини. Он уже «вскипел» и готов сорвать свою неудачу и на Фигаро, и на Базиле. «*О, негодный певец! Двоедушное существо. Ты мне за все заплатишь*», — говорит он и, не находя себе места от досады, в гневе (возвращается к банкетке и снова садится на нее).

«*Для себя вы просите снисхождения, а другим отказываете в нем*, — говорит графиня и принимается диктовать {303} графу условия примирения. — *Если б я когда-нибудь согласилась простить вас, то я потребовала бы, чтобы вы простили всех*».

Граф ухватывается за эту «соломинку» и в дальнейшем, укрепляя свою «точку опоры», пытается подлизнуться к графине восхваляющими ее комплиментами. «*Хорошо, от всего сердца*, — соглашается он и продолжает, — *но я все еще не понимаю, как могут женщины так быстро и так верно менять вид и тон, смотря по обстоятельствам. Вы краснели… Вы плакали… Этот паж в куртке… почти голый…*»

Подобные напоминания о только что пережитых страшных минутах неприятны графине. Она стремится перевести разговор на другую тему и, пользуясь случаем, не забывает «уколоть» графа. «*Вот он перед вами*, — говорит она, указывая на Сюзанну. — *Разве вам не приятнее найти этого пажа взамен другого? Вообще вы ведь ничего не имеете против того, чтобы встречаться с этим?*»

Графу, в свою очередь, неприятны напоминания о его тайном стремлении затеять адюльтер с Сюзанной, и он снова начинает восхищаться актерскими способностями Розины. Чтобы изменить тему разговора и увести его подальше от щекотливых намеков, он восхищенно и с изумлением предается воспоминаниям о своих впечатлениях. «*А ваши мольбы, ваши слезы?*» — говорит он.

Графиня решает окончательно прекратить неприятные ей излияния восторгов графа по поводу ее способностей к искреннему «изображению» чувств и говорит: «*Ну, довольно. Мне смешно, а я не расположена смеяться*».

Графу необходимо скорее закрепить прощение жены и примирение с ней. «*Итак, вы прощаете меня?*» — настойчиво спрашивает он и (переходит в альков).

Графиня, пользуясь возможностью «потомить» графа, не торопится с прощением. «*Разве я это сказала, Сюзон!*» — обращается она к своей союзнице — Сюзанне, которая успешно помогает ей сохранять создавшиеся выгодные для обеих условия и все время усиленно обмахивает свою госпожу веером, «*Я этого не слышала, графиня*», — отвечает Сюзанна. «*Ну, так скажите это…*» — просит граф. «*А разве вы этого заслуживаете, неблагодарный!*» — не уступает свои позиции графиня.

«*Да, моим раскаянием*», — настаивает граф.

{304} Однако Сюзанна, помогая графине, старается «подлить больше масла в огонь» и восклицает: «*Вообразить, что в туалетной комнате графини — мужчина!*».

«*Она меня так строго наказала*», — умоляет граф обеих женщин, опасаясь как бы Сюзанна окончательно не подорвала его усилия к примирению. Но Сюзанна остается еще более непримиримой, чем графиня, и продолжает отчитывать графа. «*Не поверить графине, когда она говорит, что там ее камеристка!*» — возмущается она.

«*Розина, Розина!* — в отчаянии восклицает граф, — *вы неумолимы!*»

Наконец графиня «смягчается». Браня себя за свою бесхарактерность, она говорит: «*Ах, Сюзон, как я бесхарактерна. Какой дурной пример я даю тебе. Теперь уж никто не поверит гневу женщин*».

Происходит примирение мужа и жены — супружеской графской четы Альмавива.

Сюзанна (выходит из алькова) и оставляет графа и графиню одних. Она (подходит к туалетному столу) и, подшучивая над своими примирившимися господами, сообщает непосредственно зрителям житейскую истину: «*Прекрасно. Разве мы не всегда так поступаем с мужчинами*».

Раздается тревожный стук в дверь.

Сюзанна (бежит к двери, открывает ее и впускает Фигаро). Изображая страшное волнение, она (возвращается к алькову).

Фигаро (направляется к ширме). Он бежал стремглав, чтобы спасти графиню, Сюзанну и свою собственную затею от провала и гибели, но вдруг видит полное семейное благополучие. Вначале он не понимает, что же случилось. Объясняя мотивы своего внезапного появления, стремится разобраться в создавшейся ситуации.

«*Ваше сиятельство, как я рад! Мне сказали, что графиня нездорова. Я прибежал, но вижу, что все благополучно*», — говорит он.

«*Вы очень внимательны*», — подчеркнуто многозначительно замечает граф. «*Это мой долг*», — отвечает Фигаро, не успев еще оценить положения и по-прежнему недоумевая. Все видят, что Фигаро начинает путаться, «петлять», и поэтому затевают издевку над ним.

{305} Тогда Фигаро решает смело выйти из глупого положения и прямо заявляет: «*Но раз все благополучно, то разрешите мне сказать: мои друзья ждут вашего разрешения, чтобы сопровождать меня и мою невесту к венцу*».

Граф (переходит к туалетному столу) и, намекая на полученное анонимное письмо, говорит: «*А кто же останется с графиней в замке?*».

Фигаро чувствует, куда клонит граф, но пробует сделать вид, что ничего не понимает. «*Зачем? Ее сиятельство не больна*», — возражает он. «*Нет*», — говорит граф и, продолжая намекать на содержание письма, продолжает: «*Но с ней должен переговорить некто, кого я считаю отсутствующим*».

«*Кто это “некто отсутствующий”?*» — спрашивает Фигаро, изображая полнейшее неведение.

Тогда объяснимся более конкретно, — решает граф и говорит: «*Тот, о ком говорится в письме, переданном вами Базилю*».

«*Кто сказал!*» — восклицает Фигаро, — это же наглая клевета, и он возмущен ею!

«*Если б я не узнал об этом из другого источника, то твоя физиономия сказала бы, что ты лжешь*», — говорит граф. Он обозлился при виде такой откровенной лжи Фигаро.

«*Это не я лгу, это моя физиономия…*» — возражает Фигаро, решив очень серьезно убедить графа, доказать ему, что вполне и безупречно честен.

Сюзанна решает помочь Фигаро выпутаться из труднейшего положения, в которое он попал, и прекратить затянувшуюся игру.

«*Ну, Фигаро, не притворяйся. Мы уже все рассказали*», — говорит она.

«*А что же именно?*» — спрашивает Сюзанну Фигаро, стремясь внушить девушке: я же ничего не понимаю!

«*Что ты написал письмо, в котором говорится, что в этой комнате находится паж, а там заперлась я*», — отвечает Сюзанна, в свою очередь стремясь внушить Фигаро, чтобы он сообразил, чем кончилась история с Керубино.

Графиня старается сделать то же, что и Сюзанна. «*Нечего больше скрывать, Фигаро, шутка окончена*», — говорит она.

Фигаро пытается понять смысл сказанного Сюзанной {306} и графиней, но все еще не улавливает сути дела. «*Шутка… окончена?*» — переспрашивает он.

«*Что ты на это скажешь?*» — говорит граф, стараясь «припереть к стене» Фигаро своими уличениями.

Фигаро все-таки ничего не понял, но нашелся, что ответить, и тут же решил перевести разговор на другое направление. «*Я скажу… шутка окончена… Хорошо бы так же покончить с моей свадьбой… как с этой шуткой. И если вы только прикажете…*» — начал он говорить, но граф перебивает его речь, стараясь добиться от Фигаро полного признания: «*Значит, ты сознаешься наконец в этом письме?*» — настойчиво допытывается он.

Фигаро решает признать свою вину, но делает это так, как будто на самом деле все обстоит совсем иначе.

«*Раз графиня этого желает, Сюзанна этого желает и вы сами этого желаете, то нужно, чтоб и я этого желал…*» — уклончиво отвечает он графу и продолжает: «*… Но я бы на вашем месте не поверил бы ни одному слову из того, что они вам говорили*».

Граф возмущен Фигаро. Нет, это невозможный человек, — думает он и собирается снова допрашивать его. «*Вечно лгать против очевидности! Это меня бесит в конце концов*», — говорит он. Сюзанна (увлекает Фигаро в сторону) и шепотом успевает рассказать ему о том, что произошло в его отсутствие.

Графиня хочет скорее прекратить затянувшийся инцидент, чтобы избежать разоблачения нежелательных подробностей, и потому начинает торопить предстоящее торжество. «*Почему вам хочется, граф, чтобы он хоть раз сказал правду? Пойдемте же на церемонию*», — говорит она. Но граф стремится оттянуть церемонию, так как ждет Марселину. «*Но я хотел бы переодеться…*» — говорит он, (подходя к графине).

«*Стоит ли, ради прислуги? Стоит ли? Разве я переодеваюсь?*» — возражает ему графиня, (встает и направляется впереди графа к выходу).

Фигаро выгодно решение графини, и он поддерживает ее, уговаривая графа: «*Ваше сиятельство, ну стоит ли для прислуги переодеваться?*».

В этот момент (вбегает) Антонио, держа в руках три горшка цветов. «*Ваше сиятельство, ваше сиятельство!*» — кричит он. Садовник немного выпил, разгневан {307} и требует от графа решительных мер. Граф пока еще не придает значения появлению Антонио, но Фигаро и Сюзанна уже насторожились и (подошли ближе к садовнику). «*Что тебе надо, Антонио!*» — спрашивает у него граф и тоже (подходит ближе к нему). Графиня (направилась к туалетному столу).

«*Прикажите же заделать решетками окна, что выходят на мои грядки*», — требует садовник. «*Из этих окон выбрасывают всякую дрянь, и вот только что выбросили мужчину!* — решительно заявляет он. — *Посмотрите в каком виде мои левкои!*»

Сообщенное садовником известие взволновало всех. «*Мужчину? Мужчину? Где же он!*» — воскликнул граф и (бросился к окну). «*Где он?*» — переспросил Антонио и (последовал за хозяином). «*Да*», — требует от него ответа граф.

Фигаро в поисках путей дискредитации садовника начинает высмеивать его.

«*И я говорю, где он?*» — не знаю! — «*Нужно его непременно найти*», — требует Антонио. «*Я — ваш слуга, я один забочусь о вашем саде. И вдруг в него выбрасывают мужчину. Вы чувствуете, что здесь задета моя репутация*», — заявляет он, доказывая возмутительность происшедшего.

Фигаро находит объяснение внезапному появлению садовника в том, что тот пьян, и (пробует увести его из комнаты), говоря при этом: «*Ваше сиятельство, он пьян с утра*».

«*Вот и не угадал: это остаток от вчерашнего*», — заявляет Антонио и (вырывается из рук Фигаро). — Оставьте меня, милостивый государь!

Все стремятся доказать графу, что Антонио бесконечно пьян. Садовник отбивается от этой клеветы — с Фигаро бесцеремонно, с графиней любезно и по-пьяному вежливо.

«*Когда ты перестанешь пить?*» — упрекает его Фигаро. «*Если б я не пил, то взбесился бы*», — возражает ему Антонио. «*Но пить так, без надобности…*» — замечает графиня. «*Пить, не чувствуя жажды, и любить во всякое время — этим только, ваше сиятельство, мы и отличаемся от других животных*», — очень деликатно оправдывается перед графиней садовник.

Граф начинает понимать политику заговорщиков. Он {308} (отстраняет Фигаро и забирает Антонио в сторону), пытаясь угрозой узнать у него правду. «*Отвечай же наконец, или я тебя выгоню!*» — требует он. Но угроза не действует на Антонио. «*Так я пойду*», — заявляет садовник. «*То есть как это?*» — недоумевает граф. «*Если у вас не хватает ума, чтобы сохранить такого хорошего слугу, то я не настолько глуп, чтобы потерять такого хорошего господина*», — отвечает ему Антонио.

Тогда граф решает изменить тактику. По-хорошему, без угроз он пытается узнать от Антонио нужные сведения. Ведя за собой садовника, граф (направляется к банкетке у окна, садится там) и затевает с ним «секретный» разговор. Сюзанна в это время, сделав вид, что потеряла что-то на полу и вынуждена искать потерянное, (начинает ползать по полу вблизи банкетки, на которую сел граф). Графиня (села на пуф у туалетного стола).

«*Ты говоришь, что из этого окна выбросили мужчину?*» — спрашивает граф у Антонио. «*Да, ваше сиятельство… только что… в белой куртке… И как он бежал! Я хотел побежать за ним, но наткнулся на решетку и так поранил себе руку, что не могу пошевельнуть ни одним суставом вот этого пальца*», — сообщает графу садовник.

Пытаясь подслушать секретный разговор графа с Антонио, Фигаро старается (подойти ближе к ним).

«*Но ты по крайней мере узнал бы этого человека?*» — расспрашивает граф садовника. «*Ну, я думаю, если б только я его вообще видел…*» — этого мерзавца! — отвечает Антонио.

Сюзанне удается подслушать это сообщение Антонио графу. Она (перебегает к окну и оттуда — к туалетному столу). По пути Сюзанна успевает сказать Фигаро: «*Он его не видел*». Графиня (встала с пуфа и перешла за туалетный стол).

Воспользовавшись тем, что Антонио не видел Керубино, Фигаро решил будто бы «сознаться». Он (переходит вперед, к Антонио) и говорит: «*Сколько возни из-за какого-то горшка цветов. Я заплачу тебе за твои левкои! Простите, ваше сиятельство, но искать бесполезно. Это я выпрыгнул в окно*».

«*Как ты?*» — удивляется граф. Антонио просто не верит Фигаро и поэтому издевается над ним. «*Я заплачу* {309} *тебе за твои левкои!*» — говорит садовник, уличая Фигаро во лжи, после чего продолжает: «*А вы с тех пор, как прыгнули, очень выросли, потому что вы были тогда и ниже ростом, и худее*».

Фигаро быстро находит возражение садовнику. «*Естественно, когда прыгаешь, то сгибаешься*», — отвечает он ему.

Антонио пытается сопротивляться доводам Фигаро и решает высказать свое предположение, не будучи в нем вполне уверен. «*А по-моему, это скорее был паж… этот штучка — паж*», — заявляет он.

«*Керубино!*» — восклицает граф, думая. Значит, я был прав!

Фигаро высмеивает нелепое предположение Антонио. «*Да, Керубино, он нарочно приехал на своей лошади от ворот Севильи и выпрыгнул в окошко*», — возражает он садовнику.

Антонио разозлился по поводу того, что его считают подобным идиотом. — Я не такой дурак! — думает он, — и вот вам доказательство, слушайте. «*О нет, я этого не говорю, я этого не говорю*, — в свою очередь, возражает он Фигаро, — *я не говорю, что из окошка выпрыгнула лошадь… Если б я это видел, я б об этом бы сказал*».

Граф уже не может сдерживать свой гнев. «*Ах, сколько надо терпения!*» — восклицает он.

Фигаро, стараясь успокоить графа, решает очень подробно рассказать ему о том, как «все произошло». «*Я был на женской половине. В белой куртке, ведь так жарко. Я ждал там Сюзанну, как вдруг услышал голос его сиятельства, вдруг испугался, вдруг я выпрыгнул в окошко и немного ушиб себе правую ногу*».

Антонио окончательно убеждается доводами Фигаро и решает не только прекратить с ним борьбу, но и передать ему предмет, который нашел на земле. «*Раз это были вы, то нужно вам передать лоскуток бумаги, который выпал из вашей куртки*», — говорит он.

«*Дайте его мне*», — требует граф, (вскакивает с банкетки и тотчас же перехватывает бумагу из рук Антонио). «*Пропал*», — произносит Фигаро.

Просмотрев бумагу, граф прячет ее за спину, уверенный в том, что «этот плут теперь не выпутается». Он решает проэкзаменовать Фигаро и спрашивает его: {310} «*Страх не заставил вас забыть, что это за бумага и как она к вам попала!*». Тем временем графиня успевает подсмотреть позади графа бумагу и шепнуть Сюзанне: «*Приказ Керубино*».

«*Конечно, нет… Но у меня их так много…*» — отвечает Фигаро.

Пока Фигаро обдумывает ответ, ищет, как ему «выкрутиться» из щекотливого положения, граф (отходит к Антонио и показывает ему бумагу). Этим моментом пользуется Сюзанна. Она (идет к окну) и на ходу тихо сообщает Фигаро: «*Приказ Керубино*». Фигаро отвечает: «*Понял*». Сюзанна (возвращается к графине).

Граф уже торжествует победу над Фигаро. Он издевается над его молчанием и спрашивает: «*Ну, изворотливый человек, вы не угадываете?*».

Антонио, подражая графу, делает то же из мести Фигаро за все его надругательства. «*Его сиятельство спрашивает: изворотливый человек, вы не угадываете?*» — обращается к нему, в свою очередь, садовник.

Фигаро делает вид, что неожиданно он «вспомнил» вдруг, и тут решает побежать за Керубино. «*Это приказ Керубино. Он мне его передал, а я забыл ему вернуть…*» — с сожалением говорит он.

Граф задерживает Фигаро новым «экзаменационным вопросом»: «*А зачем он у вас?*».

Фигаро запнулся. Он надеется на помощь Сюзанны и немедленно получает эту помощь.

Графиня шепчет Сюзанне: «*Печать…*». Сюзанна (роняет на пол пуховку графини.) Фигаро (нагибается поднять ее), и в этот момент Сюзанна шепчет ему: «*Там не хватает печати…*» — «*Понял*», — успевает шепнуть Фигаро.

«*Вы не отвечаете!*» — продолжает граф издеваться над Фигаро. В свою очередь, тот решает поддразнить графа. «*Там не хватает…*» — замечает он, указывая на приказ, который граф держит в руке. «*Тут все в порядке*», — возражает граф. «*Не хватает ерунды*», — утверждает Фигаро. «*Какой ерунды?*» — недоумевает граф.

Фигаро (подходит к графу) и уверенно докладывает ему: «*Вашей печати с вашим гербом, а может быть, не стоило этого делать?*».

Граф внимательно проверяет приказ.

{311} «*Нет печати?*» — спрашивает Фигаро. Тотчас же за ним то же самое спрашивает Сюзанна: «*Нет печати!*».

После Сюзанны этот же вопрос задает графу его супруга: «*Нет печати?*».

«*Нет печати*», — подтверждает граф.

«*Очевидно, уж так суждено, что я ничего не узнаю. Тут всем распоряжается Фигаро!*» — восклицает он в бессильной злобе, затем разрывает приказ и (направляется к выходу из комнаты графини).

«*Вы уходите? А распоряжение о моей свадьбе?*» — восклицает вослед графу Фигаро и вместе с Антонио поспешно (идет за ним).

Одновременно с уходом графа начинается поворот сценического круга на следующую картину второго акта.

*(Публикация В. М. Некрасова)*

## **{****312}** К. С. Станиславский Режиссерская партитура III акта спектакля «Мертвые души»

Длительная работа К. С. Станиславского, предшествовавшая созданию спектакля «Мертвые души» по Гоголю (инсценировка М. А. Булгакова, премьера состоялась 28 ноября 1932 г.), подробно освещена в мемуарах В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции» (М.: Искусство, 1949), в книге В. Г. Сахновского «Работа режиссера» (М.; Л.: Искусство, 1937), а также в книге М. Н. Строевой «Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938» (М.: Наука, 1977). Как известно, итогом этой работы явился один из лучших спектаклей в истории МХАТ, сохранявшийся в репертуаре театра более сорока лет. Репетируя «Мертвые души», К. С. Станиславский выстраивал спектакль в целом как вереницу внешне статичных, но полных внутренней динамики актерских дуэтов (Чичиков и Манилов, Чичиков и Собакевич, Чичиков и Коробочка и т. д.). Он упорно добивался спокойной актерской пластики, безжестия. «Действовать на сцене без жеста! — настаивал он. — Руки — это глаза тела. Если я жесты уберу, то я ищу приспособления изнутри. Рука — это мускул, который закроет все»[[302]](#footnote-290). Но три картины финального акта спектакля — «Бал у губернатора», «Буфетная», «Ужин у губернатора» (они шли без антракта, все три подряд) — по контрасту со всеми предшествующими сценами давали полный простор динамике и демонстрировали быструю смену сложных многофигурных мизансцен.

Именно поэтому Станиславский счел нужным письменно зафиксировать изменчивую и подвижную партитуру III акта спектакля. (Партитура двух первых актов написана не была.) Сохранившаяся машинописная запись партитуры (с карандашными пометками, сделанными Станиславским) публикуется ниже. Фразы, написанные Станиславским от руки, печатаются в разрядку.

### **{****313}** «Мертвые души» 3‑й акт

### I. Бал

Все сидят спокойно, только почтмейстер и полицеймейстер ходят по авансцене, — остальные танцуют. Говор № 2 и 3 в зависимости от силы оркестра[[303]](#endnote-15).

Появляется Чичиков (от зрителя из правой двери), проходит, лавируя среди танцующих.

Первым его приветствует губернатор, потом его очень бурно и радостно, с репликами: «Любезнейший Павел Иванович, милейший, добрейший» и т. д. — приветствуют:

1. Почтмейстер — Яншин,

2. Председатель Палаты — Гедике,

3. Прокурор — Подгорный,

4. Полицеймейстер — Вишневский,

5. Хованская,

6. Сластенина,

7. Пилявская, Прикалывают цветы и котильонные значки.

8. Соколова,

9. Шевченко[[304]](#endnote-16).

10. Группа других.

Все приветствуют его глупо-восторженно, но искренно.

Чичиков идет к губернаторше и к Скульской[[305]](#endnote-17); дамы — по одной, щебеча — вкалывают ему цветы. Михайлов К.[[306]](#endnote-18) любезно подает ему стул, все щебечут, сходя на нет (№ 1).

Губернаторша подсаживается к Чичикову[[307]](#endnote-19) и, кокетливо грозя ему пальчиком, говорит: «Вот вы как, Павел Иванович, приобрели…». После его ответа: «Приобрел» — общий восторг, поздравления. После слов губернатора[[308]](#endnote-20): «Благое дело» — аплодисменты.

Губернатор встает, подходит к танцующим и танцует вальс с дочкой[[309]](#endnote-21). Все шушукаются по этому поводу, посмеиваются. После конца танца губернатор подводит дочку к Чичикову, губернаторша их знакомит. Дочка садится, Чичиков старается незаметно подвинуться к ней все ближе.

Подходит Кнебель (бабушка) и рассматривает в лорнет. Все дамы подходят, думая, что Чичиков обратит на них {314} внимание, но, когда видят, что он увлечен дочкой, все начинают пятиться и, отойдя по краям, издали ворчат.

Начинается галопад, пробегают пары, и дамы втыкают Чичикову котильон:

1‑я — Хованская,

2‑я — Гаррель,

3‑я — Вульф,

4‑я — Варзер,

5‑я — Ольшевская,

6‑я — Михаловская.

Дальше пробегают все и окружают Чичикова с щебетом. Дочка отсаживается к бабушке — Кнебель на левую банкетку, тут же сидят губернатор (слева от Кнебель) и губернаторша (лицом к публике).

Выходит старший лакей — Конский, докладывает губернатору, что кушать подано, потом поворачивается и дает перчаткой знак оркестру играть полонез.

Губернатор подает руку дочке, губернаторша подзывает Чичикова.

Дамы сейчас же бросаются к своим кавалерам. Все полонезом идут в правую дверь:

1. Губернаторша с Чичиковым,

2. Губернатор с дочкой,

3. Степун со Скульской,

4. Вишневский с Красковской,

5. Подгорный с Кнебель,

6. Михайлов К. с Хованской[[310]](#endnote-22)

и т. д.

### II. Буфетная

За столом налево повар готовит блюда. Лакеи готовятся их подавать. Лакеи причесываются. Кухонный мужик (Рыжов) мечется — то достает из буфета разные предметы (горчицу, перец и т. д.), то берет тарелку, — беспрерывно работает. Судомойки быстро моют и перетирают большое количество тарелок. Все время слышен звон посуды.

Конский вынул осколок зеркала, поправил волосы, потом установил лакеев с блюдами в очередь и пошел открывать дверь.

В это время круг поворачивается на «Ужин».

### **{****315}** III. Ужин

Ритм все время около № 2.

Начинается с разгара веселья (шум № 3). Старший лакей (Конский) открывает настежь двери (сначала одну половинку, затем другую), выходят лакеи (Остроухов, Малеев и Данилов). Конский дает им знак подавать. Начинают обносить гостей блюдами — подают мужчинам, которые накладывают кушанья на тарелку дамы.

Когда лакеи подают кушанья, говор становится меньше (№ 2) и постепенно сходит на № 1, так как все занялись едой и не могут разговаривать громко. Когда Подгорный передает Недзвецкому[[311]](#endnote-23) закуску — это является знаком того, что сейчас начнется разговор и что гости должны быть в ритме № 1.

Когда исполнители обсуждают покупку Чичикова, т. е. после реплик прокурора, почтмейстера и т. д. и ответов Чичикова, все реплики обсуждают очень горячо, беспокоясь, не сделал ли такой приятный человек, как Чичиков, ошибки, купив крестьян и имение в Херсонской губернии.

После слов Собакевича[[312]](#endnote-24): «Все там» — поздравляют Чичикова с хорошей покупкой.

Говор № 3.

После слов Собакевича: «И бунта не устроят» — полицеймейстер и часть гостей стучат ножами о тарелки, чтобы дать знать, что губернатор желает говорить речь.

Во время речи губернатора у гостей желание подлизаться к губернатору: чиновники подобострастно смотрят на него, а когда он замешкался, — хотят начать аплодировать. Хованская, Сластенина, Шевченко, Кнебель, Марков[[313]](#endnote-25), Михайлов К. аплодируют губернатору.

После слов губернатора: «Ура!» — все бегут чокаться к Чичикову.

После слов Гедике: «За здоровье будущей жены херсонского помещика!» — все женщины машут платками и бегут к Чичикову. (Кнебель хотела встать, но так стара, что не может к нему бежать.)

Во время криков: «Ура!» и туша, после реплики: «Остается!» — появляются Ноздрев с Мижуевым[[314]](#endnote-26). Они здороваются со всеми. Ноздрев представляет Мижуева, {316} подходит к Чичикову, целуется с ним и спрашивает: «Много ли ты наторговал мертвых?».

Все тихонько разговаривают, не понимая, о чем он спрашивал. Спрашивают разъяснений у Чичикова.

Ноздрев садится вместе с Мижуевым на место вице-губернатора (Степуна), а Степуну лакей (Данилов) ставит стул справа от Мижуева.

Образуются две группы: одна часть тянется к Чичикову, огладываясь на Ноздрева, вторая тянется к Ноздреву, оглядываясь на Чичикова, расспрашивают, что такое мертвые души.

После небольшого общего разговора Ноздрев постучал по тарелке и, как бы произнося речь, говорит: «Ваше превосходительство, он торгует мертвыми душами». Собакевич выходит в левую дверь. Ноздрев продолжает до слов: «Я не отстану от тебя» — и идет к Чичикову. Мижуев за ним. Чичиков встает, идет кругом стола с внутренней стороны. Ноздрев и Мижуев следуют за ним.

Губернатор, губернаторша, дочка, полицеймейстер и прокурор совещаются у левой двери, что делать.

Чичиков вырвался и убегает в правую дверь, за ним бегут Мижуев и Ноздрев. В дверях Мижуев его ловит.

Губернаторская семья, полицеймейстер и прокурор бегут к правой двери, чтоб убежать, наталкиваются на Чичикова и бегут обратно.

Вице-губернатор (Степун) и его жена (Хованская) уговаривают Ноздрева. Чичиков в это время переходит в группу губернаторской семьи впереди стола слева.

Когда Ноздрев поцеловал губернаторскую дочку, то губернатору и губернаторше сделалось дурно. Губернатор, сел направо, его отпаивают водой Степун, Марков, Варзер и Красковская. Плачущую дочку обнимает Соколова. Губернаторша садится на место Собакевича, вокруг нее Подгорный и Гедике.

Вишневский бежит к губернатору и просит вывести Ноздрева. Губернатор зовет лакеев и почти ревет: «Вывести его сейчас же вон!».

К Ноздреву подходят Конский и Данилов и выводят его. А Малеев и Остроухов выводят Мижуева — обоих в буфетную левую дверь.

Дамы уводят губернатора (Пилявская и Сластенина), {317} губернаторшу — Подгорный и Гедике в правую дверь, дочку — Соколова и Шевченко.

Все, кому не надо на последнюю мизансцену, возвращаются и остаются до конца за столом, а те, кому надо, возвращаются на некоторое время, а потом уходят. Все остаются в обалдении и не встают. Образуются две группы, одна обращается к Гедике, другая к Вишневскому. Сначала восклицают, хотят понять, что случилось, потом начинается спор: одни защищают Чичикова, другие обвиняют его. Спор разгорается до ритма № 3, до ссоры.

#### Примечания

*(Публикация К. Л. Рудницкого)*

## **{****318}** Вс. Э. Мейерхольд 33 эпизода «Леса»

В ЦГАЛИ СССР, в фонде Гос. театра им. Мейерхольда, хранятся некоторые материалы, зафиксировавшие основные структурные элементы спектакля Мейерхольда «Лес». Их сопоставление дает возможность воссоздать главные очертания режиссерской композиции и поэпизодно восстановить ход действия комедии Островского, перемонтированной Мейерхольдом. Такая контаминация нескольких документов и предлагается вниманию читателей.

Основные документы, использованные в процессе подготовки публикации, следующие.

1. «Режиссерская разработка Вс. Э. Мейерхольдом комедии А. Н. Островского “Лес”» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 340) с пометками, добавлениями режиссеров-лаборантов П. В. Цетнеровича и В. Ф. Федорова. На лицевой стороне страниц этой большой тетради — машинописный текст комедии. В тексте цветными карандашами поставлены цифры и значки. На полях соответственно значкам сделана расшифровка действий персонажей, а соответственно цифрам — их перемещений. На обороте каждой страницы — чертежи мизансцен и передвижений действующих лиц. Перенесены те же, что и на полях, цифры. Каждому действующему лицу соответствует свой цвет, своя линия (прерывистая или слитная, волнистая, пунктиром, точками, крестиками и т. д.). Направление движения обозначено стрелками, последовательность перемещений — с помощью цифр на чертежах. В ремарках по тексту есть указания на ритм, тон, темп действия.

2. «Рабочие экземпляры комедии Островского “Лес”» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 339) — несколько тетрадей с машинописным текстом пьесы, перекомпонованным Вс. Э. Мейерхольдом, с пометками П. В. Цетнеровича, касающимися светового оформления спектакля, демонстрации диапозитивов и выходов действующих лиц.

В текст комедии вставлены слова монологов, которые читает Несчастливцев, и куплетов, которые поет Счастливцев.

{319} 3. «Комедия А. Н. Островского “Лес” в сценической переделке Вс. Э. Мейерхольда» (ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1, ед. хр. 336) — отпечатанный на машинке текст спектакля ГОСТИМ.

По чертежам, имеющимся в экземпляре «Режиссерской разработки Вс. Э. Мейерхольда комедии А. Н. Островского “Лес”», по указаниям и пометкам, содержащимся в некоторых других материалах, автор публикации дает словесные описания эпизодов «Леса», порядок которых соответствует тому, что был в спектакле Вс. Э. Мейерхольда.

В тех случаях, когда чертеж оказывался утерянным (с 23 эпизода), для восстановления мизансцен использовался рецензионный и мемуарный материал, а также фотографии спектакля «Лес», хранящиеся в ЦГАЛИ и в Центральном государственном театральном музее им. А. А. Бахрушина.

В режиссерских ремарках дана характеристика наиболее важных жестов и действий, «мизансцен тела», особенности произнесения реплик соответственно тому, как это было в спектакле Вс. Э. Мейерхольда.

### \* \* \*

Гаснет свет в зрительном зале, включается белый боковой софит. На экране надпись: «“Лес” А. Н. Островского 33 эпизода. 3 части».

Под колокольный звон из левого дальнего угла сцены с верхней площадки моста быстро движется шествие. Поют: «Спаси, господи, люди твоя». Участвуют: садовник, конюх, статский, Буланов, урядник, девка I, девка II, соседка I, соседка II, Петр, Восмибратов, попадья, Бодаев. Во главе крестного хода — Милонов (в спектакле Мейерхольда — священник, отец Евгений).

У садовника и конюха — хоругви. Иконы у I и II девок. Урядник — с нагайкой, кропильницей. У отца Евгения — кадило, кропильница, крест. Описав параболу и спустившись по мосту, шествие с пением торопливо пересекает сцену и исчезает в правой кулисе, под аркой с надписью: «Усадьба Пеньки помещицы г‑жи Гурмыжской».

{320} Еще не успели скрыться участники крестного хода, как на верхней левой площадке моста появляются Счастливцев и Несчастливцев. А на сцену, где справа на переднем плане стоит голубятня, недалеко от нее — стремянка, веревки на распялках, а в центре — гигантские шаги, выходит Аксюша.

Затемнение. Надпись на экране.

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Эпизод 1. По шпалам. (Действие II, явление II комедии Островского).

Несчастливцев проходит к концу крестного хода. Декламирует строфы трагедии: «О, Киферон, спасенья место…». Замечает Счастливцева: «Аркашка!». Счастливцев: «Я, Геннадий Демьянович!». Счастливцев спускается вслед за Несчастливцевым до середины моста. Диалог. Несчастливцев ставит чемодан, палку, вешает на палку шляпу, садится: «Я здесь сяду, а ты где хочешь!». Аркашка пускает руладу.

### Эпизод 2. Таинственная записка. (Действие I, начало явления I комедии Островского).

Аксюша выходит на сцену вместе с Карпом, поет «Во лузях». В руках корзинка с бельем. После слов: «Раиса Павловна, звали меня?» — влезает на стремянку. Вешает белье. Карп свистит и машет шестом с тряпкой. Входит в клетку с голубями. Аксюша вынимает из кармана письмо: «Послушай, Карп Савельич, не можешь ли ты?..» Карп вылезает из клетки, обходит ее, приближается к Аксюше, берет письмо. Аксюша кончает вешать белье, берет корзинку. Карп после реплики: «Да уж пожалуйста, для вас отчего же» — возвращается в клетку с голубями. Весь диалог о Гурмыжской («Все продает, а чего ради?..») Карп ведет из клетки. Аксюша стоит возле.

После реплики: «… и язык-то не поворотится сказать вам» — Карп вылезает наружу. Карп: «Алексей Сергеевич идут!». Аксюша убегает. Слышен голос Буланова за сценой: «Карп! Карп!». Выходит Буланов. Бранится с Карпом из-за папирос. Буланов наступает, Карп, пятясь, {321} уходит со сцены в правую заднюю кулису. За сценой слышна перебранка, крик Буланова: «Молчать!».

### Эпизод 3. Дитя природы, взлелеянное несчастьем. (Действие II, продолжение явления II комедии Островского).

Эпизод начинается руладой Счастливцева. После вопроса Аркашки: «Что это у вас?» — Несчастливцев поднимает чемодан, отводит в сторону Аркашку, вынимает и показывает вещи, говорит четко, быстро. В чемодане у Несчастливцева пистолет, трубка, цилиндр, чашка, хлеб, яйцо или яблоко, пиджак, салфетка. После реплики: «Пистолет тут у меня хороший» — Несчастливцев целится вправо, спиной к публике. После реплики: «… в карты выиграл в Пятигорске» — Несчастливцев, резко повернувшись, стреляет в Аркашку. Звука нет. Несчастливцев произносит: «Паф!». Аркашка бежит по мосту вниз шага три-четыре, на слова Несчастливцева: «Замок испорчен» — останавливается и идет обратно. Берет у Несчастливцева пистолет и, передразнивая, пугает. Бросает пистолет в чемодан. Садится.

«Как ты еще глуп, Аркашка, как погляжу на тебя!» — Несчастливцев облокачивается на барьер и снимает цилиндр.

На реплику Несчастливцева: «Комики визитов не делают, потому что они шуты!» — Счастливцев кланяется, снимая канотье, берет свой узелок. Несчастливцев отнимает у Аркашки узелок. Тот резко вырывает его и кладет справа от себя.

Несчастливцев: «А что у тебя в узле?»

Счастливцев: «Библиотека». *(Поворачивается спиной к Несчастливцеву)*.

Несчастливцев *(басом)*: «Драмы есть?»

Счастливцев: «Только две‑с, а то все водевили». Выводит руладу, перекладывает узелок.

У Счастливцева в узелке: книги, ноты, салфетка, жестяная кружка, в кружке корка хлеба, яйцо или яблоко, удочка, жестяной чайник, зеркало, вобла на шпагате.

Несчастливцев со словами: «Зачем ты такую дрянь носишь?» — садится.

После реплики о своей одежде: «Вот, что на мне‑с…» — Счастливцев поворачивается во все стороны, показывая, что на нем надето.

{322} Эпизод кончается словами Счастливцева: «Зимняя дорога-то Двиной, менаду берегов-то тяга; ветер-то с севера, встречу».

### Эпизод 4. Алексис — ветреный мальчик. (Действие I, продолжением явления II, начало явления III комедии Островского).

Аксюша поет «Во лузях», выходит из задней правой кулисы, идет по диагонали через сцену справа налево. У нее большая корзина с бельем. Буланов выходит из-под арки с надписью: «Пеньки». Подкрадывается сзади к Аксюше, обнимает ее. Аксюша: «Что вы! С ума сошли?» — вырывается, дает Буланову пощечину, отбегает к стремянке. Реплика Аксюши: «За что вы меня обижаете? Я вам ничего не сделала» — говорится на ходу.

Буланов идет следом за ней, снова пытается обнять Аксюшу. Та вырывается: «Какое вы имеете право трогать меня?». Буланов: «… Раисе Павловне угодно, чтобы я женился на вас. А что Раисе Павловне угодно…». Реплика Аксюши: «Тому и быть» — дополнена словами: «Как бы не так». Аксюша взбирается на стремянку и начинает вешать белье. Буланов тоже взбирается на стремянку с другой стороны.

На реплику Буланова: «Куда мне? Опять к маменьке?» — из глубины сцены появляется Карп, говорит: «Улита идет…».

Улита из глубины сцены крадется к голубятне, потом к гигантским шагам, описывает большой зигзаг по сцене, делая вид, что ищет что-то, обходит стремянку, натыкается на Карпа.

Карп берет Улиту за плечи: «У вас есть свой департамент; мы к вам не ходим» — ведет ее, подталкивая, со сцены. Улита уходит за кулисы направо. Карп: «Самая проклятая женщина!». Выпроводив Улиту, скрывается в голубятне. На реплику Буланова: «За деньги-то люди черту душу закладывают» — снова в глубине сцены показывается Улита. Карп вылез из голубятни, преграждает Улите дорогу: «Что вы шмыгаете взад и вперед? Не видали вас тут?». Улита подбирается к стремянке, поближе к Аксюше и Буланову: «Уж и пройти нельзя!» Карп со словами: «Как это вы себе покою не найдете? Мечетесь вы, как угорелая кошка. Позовут вас, тогда другое {323} дело», — берет Улиту за левую руку, ведет ее по переднему плану сцены слева направо, потом толкает в спину. Улита исчезает под аркой с названием «Пеньки». Карп возвращается в голубятню.

После реплики: «Насильно мил не будешь, Алексей Сергеевич» — Аксюша соскакивает со стремянки, Буланов следом за ней, снова пытается обнять Аксюшу. Та увертывается. Уходят оба.

(Перед репликой Аксюши: «Ошибаетесь. Захочу поискать, так найду, а может уже и нашла» — ремарка карандашом на полях режиссерского экземпляра: «Поза независимости».)

Снова, в третий раз, справа появляется Улита, движется к голубятне. Оттуда со словами: «Опять? Тьфу! Брысь ты, окаянная!» — вылезает Карп. Улита, сказав: «Обидчик!», — удаляется со сцены.

Карп отходит к гигантским шагам. Выбегает Буланов с винтовкой, целится, стоя спиной к зрительному залу. Карп, приближаясь к Буланову: «Осторожнее надо, сударь». Буланов стреляет.

После слов Карпа: «Беспременно. Так все ходите и смотрите» — Буланов и Карп уходят в глубину сцены налево.

### Эпизод 5. Хлеб да вода — актерская еда. (Действие II, продолжение явления II комедии Островского).

Аркашка во время последней сцены Улиты с Карпом в эпизоде 4 спускается по дороге вниз, набирает чайником воду, пьет воду из кружки. Эпизод начинается вопросом Счастливцева: «Так вы в Вологду‑с? Там теперь и труппы нет». (Добавлено: «Ха‑ха».) Несчастливцев: «А ты в Керчь? И в Керчи тоже, брат, труппы нет». (Добавлено: «Ха‑ха»). После этого Несчастливцев спускается по мосту ниже. Там реплика: «А попробуй-ка в трагики». Несчастливцев произносит монолог из трагедии. (На полях режиссерского экземпляра карандашом: «Гамлет».) Резко идет обратно, наверх. Счастливцев привстает, испугавшись. После реплики Несчастливцева о трагиках: «И смотреть не стал, ушел» — Аркашка смеется, садится.

Несчастливцев, приближаясь к Аркашке: «Ты зачем это эспаньолку завел?».

Счастливцев: «А что же‑с?» *(Смотрится в зеркальце, которое вынимает из кармана.)*

{324} Несчастливцев, говоря: «А то попадешь мне под сердитую руку… со своей эспаньолкой, смотри!», — идет прочь от Счастливцева.

Счастливцев *(робко)*: «Обрею‑с». Выводит руладу: «Там-тара-рам».

### Эпизод 6. Три добрых дела разом. (Действие I комедии Островского, явление IV до конца).

Из правого дальнего угла сцены появляются Гурмыжская со свитой: Милонов, Бодаев, попадья, Буланов, турка. Эпизод начинается словами Гурмыжской: «Я вам говорила, господа, и опять повторяю: меня никто не понимает, решительно никто». У Гурмыжской — стэк, лорнет. У Бодаева — нагайка, сабля. У Улиты — карты. Попадья из кармана вынимает веер.

Милонов, попадья, Гурмыжская садятся у стола. Бодаев кладет на стул шапку и шашку. Гурмыжская представляет Буланова каждому. Буланов идет вокруг стола от гостя к гостю, всем пожимает руки. Когда руку жмет Бодаев, Буланов приседает от боли. За столом начинают играть в карты. На карточной игре — рассказ о «необыкновенной судьбе» Буланова.

Гурмыжская: «Мальчик, как вы видите, на возрасте». *(Буланов вскочил.)*

Бодаев: «В солдаты годится». Буланов сел.

Гурмыжская: «У него уж и усики…»

Бодаев встает и втыкает Буланову в ноздри усы. Буланов встает, раскланивается и бежит вокруг стола к Гурмыжской, которую очень пугает, возвращается на место. Сидящие за столом смеются.

Гурмыжская: «Я решилась сделать три добрых дела разом».

Бодаев *(поворачивается лицом к публике)*: «Три? Любопытно».

После реплики Гурмыжской: «Успокоить мать, дать средства сыну и пристроить свою племянницу» — Бодаев начинает хохотать так оглушительно, что Милонов, Буланов, попадья вскакивают, окружают его и в испуге смотрят ему в рот. После слов Бодаева: «Действительно, три» — все возвращаются на свои места. После слов Гурмыжской: «Господа, я умру скоро, я даже желаю умереть» — все вскакивают, склоняются над Гурмыжской, Буланов берет ее левую руку, Милонов поднимает крест. {325} Реплику Милонова: «Что вы! Что вы! Живите! Живите!» — у Мейерхольда произносят все участвующие: поп Евгений, Бодаев, попадья, Буланов. Гурмыжская: «… если я не нынче умру, не завтра, во всяком случае скоро». Все: «Нет, не скоро, не скоро!». У Островского Милонов говорит: «Прекрасно, прекрасно». У Мейерхольда все говорят: «Прекрасно, прекрасно, поможем», — и возвращаются на свои места.

Гурмыжская начинает рассказ о племяннике. Турка уходит за шкатулкой, возвращается. Гостям показываются подарки в шкатулке: шарф, четки, туфли, плитка чая. Предметы передаются из рук в руки, попадья примеряет туфли и шарф.

Буланов идет к стулу, стоящему у правой стороны портала, берет шапку и шашку Бодаева, садится, надевает амуницию Бодаева. На слова Гурмыжской о Несчастливцеве: «Я хотела, чтоб этот мальчик сам прошел суровую школу жизни…» — Буланов марширует с шашкой «на караул» и с пением военной походной песни огибает сцену справа налево, затем садится на свое место у стола.

Певший за сценой мордовский хор умолкает.

Гурмыжская ударяет по лбу турку, который вынимает письмо Несчастливцева из шкатулки. Милонов, надев очки, читает письмо на церковный лад. Бодаев, подражая Милонову, произносит нараспев: «Господи помилуй!» (Вместо: «Слушайте дальше» у Островского.)

Гурмыжская делает замечание Бодаеву: «Уар Кирилыч». Милонов читает дальше. Бодаев снова на церковный лад: «Господи помилуй!».

Карп объявляет о приходе Восмибратова. При выходе Карпа три дворовые девки укатывают стол с картами, вместо него вкатывают стол для чая. Идут за сцену направо Гурмыжская, попадья, турка. Милонов пускается вслед за ними, но его останавливает Буланов, пристально всматривается ему в лицо, резко поворачивается и уходит. Милонов идет назад к Бодаеву. Начинает тираду: «Уар Кириллович! Когда счастливы были люди? Под кущами?..» и т. д. Бодаев встает, обходит Милонова, осматривает его, как ненормального, говорит: «Оно так, кабы только поменьше мошенников, а то больно много», — и уходит в глубь сцены.

### **{****326}** Эпизод 7. Аркашка и курский губернатор. (Действие II, продолжение явления II комедии Островского).

Начинается со слов Несчастливцева: «А я, брат Аркашка, там, на юге, расстроился совсем». Кончается словами Счастливцева: «Совсем и не четыре». (На полях режиссерского экземпляра Аркашке добавлены слова: «А только до рощи». В скобках карандашом пояснение: «Андреев-Бурлак, играя, добавлял эти слова».) Счастливцев с моста удит рыбу. После слов «Знаешь ты меня: лев ведь я», которые Несчастливцев произносит «рыча», следует отсутствующий у Островского монолог Несчастливцева по-итальянски. Затем Несчастливцев расстилает плащ и ложится. Счастливцев поймал рыбку, кладет ее в чайник. (Производит действия с воображаемыми предметами.) Снова поймал рыбку. Нет, показалось. Поет куплеты.

### Эпизод 8. Отец Евгений и его программа-максимум. (Действие I, явление V комедии Островского).

Из глубины сцены, справа входят Гурмыжская, турка, Восмибратов, Петр, попадья, Милонов. Все садятся за стол. За сценой слышно пение Буланова. Позже входит и Буланов. Поет.

Гурмыжская: «Садись, Иван Петрович!»

Восмибратов: «Петр, садись!»

Садятся лицом к Гурмыжской, Милонов на церковный манер читает письмо Несчастливцева.

После реплики Гурмыжской: «Я говорю, что живу очень экономно», — Бодаев поворачивается лицом к публике и весь монолог о расточительных помещицах говорит в зал. Восмибратов поддакивает, все выше подымаясь с места. Милонов подходит к купцу, сажает его на стул: «Ах, Ваня, Ваня, как ты груб!»

После реплики Милонова: «До чего мы дойдем! Купцы банкротятся, дворяне проживаются…» — Бодаев подходит к Буланову и отбирает у него шашку, шапку, нагайку, надевает все это на себя.

Бодаев: «Ну что ж, представляйте проект! Теперь время проектов, все представляют. Не удивите, не бойтесь, чай и глупее вашего есть».

Рубит фразу на куски и после каждого куска, на паузе, жмет присутствующим руки. Те кричат от боли. Все уходят, размахивая руками от боли. Бодаев смеется.

### **{****327}** Эпизод 9. И у них биомеханика. (Действие II, продолжение явления II комедии Островского).

Начинается словами Несчастливцева: «Да, брат, Аркадий…» Кончается репликой Несчастливцева (о Рыбакове): «Ты, говорит, да я, говорит… умрем, говорит… Лестно».

Несчастливцев на мосту лежит на плаще. Во время рассказа о Рыбакове встает, отступает к ограждению моста, показывая, как это было, со всего размаха берет Счастливцева за шиворот.

Несчастливцев: «Вот так»… *(Опускает руку на плечо Счастливцева, тот приседает от удара.)*

Счастливцев: «Не убивайте! Ей-богу, боюсь!»

Несчастливцев: «Я легонько, только примерно…»

Опять кладет руку на плечо Счастливцева. Тот хватается за тросы, на которых подвешен мост. Несчастливцев берет Аркашку за ворот и держит.

Счастливцев: «Пустите! Меня ведь уже раз так-то убили совсем до смерти».

Несчастливцев: «Кто? Как?»

Счастливцев рассказывает.

Несчастливцев *(держа его за шиворот)*: «Эффектно. Надо запомнить». Несколько раз подтягивает Счастливцева вверх и вниз, потом сбрасывает его с моста. Тот, падая на колени: «Батюшка, Геннадий Демьяныч».

Счастливцев отходит в глубь сцены, потом бежит на авансцену и выливает содержимое чайника в публику. Возвращается на мост.

Несчастливцев, продолжая рассказ о Н. Х. Рыбакове («Ты, говорит, да я, говорит… умрем, говорит»), закрывает лицо руками, плачет. Отирая слезы: «Лестно».

Аркашка замахивается чайником на Несчастливцева, медленно идет по мосту наверх, где они вдвоем на время X эпизода укладываются спать под плащом Несчастливцева.

### Эпизод 10. Нотариальная контора. (Действие I, явление VI комедии Островского).

На сцене стол, накрытый ковровой скатертью, на столе — ларец с бумагами и клетка с попугаем.

Улита вносит посуду для чая. Входят Гурмыжская и турка, за ними Петр и Восмибратов. Восмибратов и Петр {328} крестятся. Гурмыжская: «Садись, Иван Петрович!». Восмибратов садится, отставляя немного стул. Восмибратов: «Петр, садись!». Петр садится. Улита подносит чай сначала Восмибратову, потом Петру. Восмибратов, начиная разговор об Аксюше, отсылает Петра. Петр уходит, потом возвращается, садится чуть поодаль от стола. Гурмыжская, торгуясь из-за леса: «Иван Петрович, стыдно!.. Ты не забывай бога-то». После этой реплики Восмибратов и Петр вскакивают, каждый со своего стула, крестятся и бегут по кругу, непрерывно крестясь. Останавливаются, Восмибратов произносит реплику: «Нам ежели бога забыть, творца нашего милосердного, нам в те поры, сударыня, податься некуда». Снова оба крестятся и снова бегут — один по своему кругу, другой по своему. Потом садятся на свои места. Весь остальной разговор начиная с реплики Гурмыжской: «Ну, то-то же. Ты сам подумай, ведь мне деньги-то на доброе дело нужны» — ведут сидя. На словах Восмибратова: «Что следовает, то и принесем…» — Восмибратов и Петр встают. В финале все уходят направо в глубину сцены.

### Эпизод 11. Аркашка против мещанства. (Действие II, продолжение явления II комедии Островского).

Счастливцев и Несчастливцев спят на верхней площадке моста, укрывшись одним плащом. Пауза. Начинают просыпаться. Толкают друг друга ногами, руками. Наконец вылезает Счастливцев — в нижней рубахе, волоча за собой курточку. Зевает, причесывается, идет к барьеру моста, ищет в куртке вшей, находит, выбрасывает. Вытряхивает куртку, начинает чинить ее. (Производит действие с воображаемым предметом — иголкой и ниткой.) Просыпается Несчастливцев, вынимает из чемодана пустой чубук, сосет его. Эпизод начинается словами Несчастливцева: «Табак есть?».

После реплики Несчастливцева: «Облика христианского на тебе нет» — Счастливцев быстро надевает курточку, прихорашивается, обиженный. Идет к Несчастливцеву и становится у него за спиной.

Несчастливцев: «… денег я тебе не дам…»

Счастливцев отвечает руладой: «Трам‑та‑там, та‑та‑та‑там!», — спускается по мосту и садится между тросами, на которых подвешен мост.

Несчастливцев: «А хорошо бы отдохнуть с дороги, {329} пирогов домашних, знаешь, наливочки попробовать».

Счастливцев отзывается снизу: «Пирожок, пирожок, догадаться я не мог».

Несчастливцев: «Ты у меня не смей острить!» Топает ногой. Счастливцев вскакивает, бежит вниз.

Несчастливцев: «У вас, водевильных актеров, только смех на уме, а чувства ни на грош». Подходит к барьеру и показывает разницу между величественными жестами трагика и жалким кривлянием комика.

После того как Несчастливцев объявляет, что они отправляются в гости к его родственникам, оба поднимаются на верхнюю площадку моста и начинают собирать вещи. Эпизод кончается репликой Несчастливцева: «Не твое дело».

### Эпизод 12. Девочка с улицы и светская дама. (Действие I, явление VII комедии Островского).

Карп и Аксюша входят вместе. Аксюша вносит корзинку с бельем, ставит на табурет около стола на авансцене, у середины рампы и приготавливается катать белье. В корзине — скалка, рубец, две простыни, три салфетки, два полотенца. В сопровождении Улиты появляется Гурмыжская. Карп: «Сударыня, вы барышню спрашивать изволили?». Гурмыжская жестом отсылает Карпа и Улиту, садится в кресло в глубине сцены поодаль от стола. За столом Аксюша начинает катать белье.

Гурмыжская: «Ты, я думаю, знаешь, зачем я выписала сюда Алексея Сергеевича?»

Аксюша *(катая белье)*: «Знаю».

Гурмыжская: «Я еще подумаю, слышишь, подумаю».

Аксюша складывает белье и снова начинает катать, резко стуча скалкой о стол.

Начиная со слов: «Не все я на санках каталась, я с шести лет уже помогала матери день и ночь работать» — оставляет белье, подходит к Гурмыжской. После слов: «… я по праздникам, точно, каталась с мальчишками на санках» — Аксюша возвращается к столу и снова стучит скалкой. Обходит стол по кругу.

Гурмыжская на словах: «Дурные наклонности укореняются с детства» — встает, идет в глубину сцены, возвращается к столу Аксюши. После реплики о Буланове: {330} «Не тебе чета» — становится в позу, лицом к публике, немного подбоченясь. — «Светские дамы им увлекались».

Аксюша *(резко стуча скалкой)*: «Чести им не делает».

Гурмыжская отходит от стола к центру сцены: «И почем ты знаешь, что честь, а что бесчестье?» — опять направляется к столу Аксюши. Аксюша, энергично катая белье, на реплике: «Знаю, я девочка с улицы» — резко отталкивает Гурмыжскую.

Гурмыжская: «… А я тебе приказываю!» *(Ударила рукой по столу.)*

Гурмыжская: «… Комедия?! Как ты смеешь? *(вырывает у Аксюши скалку)* … Только ты будешь сидеть в своей комнате под надзором. Вот моя воля! *(дважды резко ударяет скалкой о стол)*. Ступай». Аксюша забирает белье и корзину, хочет идти.

Гурмыжская: «Нет, погоди». Обходит стол, описывая большую дугу по сцене, преграждает путь Аксюше: «Были и получше тебя, да плясали по моей дудочке». Аксюша смеется в лицо Гурмыжской и уходит в глубину сцены направо.

Появляется Улита, уводит Гурмыжскую.

### Эпизод 13. Беспаспортный. (Действие II, окончание явления II, перенос в действие III, начало явления III комедии Островского).

Несчастливцев и Счастливцев в дорожном снаряжении — Несчастливцев впереди, Счастливцев сзади, медленно спускаются вниз по дороге.

Эпизод начинается словами Несчастливцева: «Пятнадцать лет, братец, не был, а ведь я чуть не родился здесь». (В реплике о Гурмыжской замена: вместо «давно за пятьдесят», как у Островского, — «за сорок».)

Несчастливцев: «… а теперь пешком, в рубище… *(утирает слезы.)* Горд я, Аркадий, горд». Надевает лямку чемодана на плечо.

Счастливцев: «Куда же, Геннадий Демьяныч?»

Несчастливцев, указывая на вывеску на арке: «Читай!»

Предложение притвориться лакеем, обращенное к Аркашке, Несчастливцев произносит быстро, без малейшей паузы. Счастливцев с криком: «Нет уж, извините!» — бежит обратно наверх по мосту.

{331} После каждой следующей реплики Несчастливцева и своего ответа бежит еще и еще выше.

Счастливцев — наверху, над Несчастливцевым: «Да ведь я горд, Геннадий Демьяныч!»

Пререкаются. Несчастливцев внизу, Счастливцев наверху.

Счастливцев, собираясь уходить: «Я лучше уйду, и у меня есть амбиция!»

После реплики Несчастливцева: «… а паспорт у тебя есть?» — Аркашка спотыкается, остается стоять неподвижно.

Счастливцев: «Вам что за дело?»

Несчастливцев, передразнивая Счастливцева, пускает руладу. Счастливцев грустно повторяет руладу, затем надвигает шляпу и идет вниз к Несчастливцеву.

Несчастливцев: «А ты сделай, братец, для меня? Кто тебя просит, подумай!»

Счастливцев протягивает руку с раскрытой ладонью.

Несчастливцев: «Ну, по-товарищески, понимаешь, по-товарищески!»

Несчастливцев дает Аркашке воблу. Аркашка прячет воблу в чайник, но никак не может попасть в него, так как чайник привешен сзади.

Счастливцев: «Если по-товарищески, я пожалуй!»

Несчастливцев: «Ты не подумай, братец, что я гнушаюсь твоим званьем». *(Дает Аркашке чемодан.)*

Счастливцев: «Что вы, Геннадий Демьяныч!» *(Дает Несчастливцеву узелок и сумочку.)*

Оба уходят под арку с надписью «Усадьба “Пеньки” помещицы г‑жи Гурмыжской».

### Эпизод 14. Невеста без приданого. (Действие II, явление I комедии Островского).

Петр и турка с ружьем появляются наверху на дороге. Петр турке: «Стой здесь. Смотри по дороге в оба… Как, значит, тятенька, ты в те поры и стреляй».

Внизу появляется Аксюша, подбегает к гигантским шагам, начинает кататься.

Петр, отдав приказание турке, спускается по дороге вниз, идет к гигантским шагам, вдевает одну ногу в петлю. Петр и Аксюша начинают оба кататься, разговаривают.

{332} Аксюша: «Делать нечего, трех тысяч мне взять негде».

Пауза. Делают два тура и останавливаются. Прежде чем Аксюша скажет: «… мне не скучно, не весело. А ты забудь свое горе на время-то, пока я с тобой», — начинают снова кататься.

Петр: «Да что ж вам делать-то больше, как не любить? Ваша такая обязанность».

Аксюша сердито выходит из петли, бросает петлю в Петра, идет и садится у дороги.

Петр, начиная снова бегать: «А другое дело почудней будет…».

На каждое слово: «… Денек в Казани, другой в Самаре, третий в Саратове» — полет в петле гигантских шагов.

На реплике Петра: «Посылал меня тятенька в Нижний по делам…» — Аксюша под мостом зачерпывает воду, идет к качелям и брызгает водой в Петра. Потом идет за мячом, который берет справа у портала. Играют в мяч на авансцене. Кидают друг другу три раза.

Аксюша: «А проживем мы деньги, что ж потом?» *(Останавливаются и перестают играть.)*

Петр: «Либо ехать виниться, либо выбрать яр покруче, а место поглубже… Надо подумать еще… Ну, лови!» *(Кидает Аксюше петлю гигантских шагов.)*

Снова на гигантских шагах гоняются друг за другом вокруг столба. Два раза влево, один вправо. Выстрел турки на мосту.

Уходят: Петр вверх по дороге, Аксюша направо в усадьбу.

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### Эпизод 15. Педикюр. (Действие I, явление VIII комедии Островского).

Аксюша появляется из левого дальнего угла сцены с ведрами на коромысле. Проходит под мостом по диагонали к центру сцены. Гурмыжская выходит с противоположной стороны вместе с Улитой, направляется к креслу. Садится. Улита — с тазом и кувшином — следит глазами за Аксюшей. Аксюша ставит ведра. Улита, беседуя с Гурмыжской, идет к ведрам, набирает воду в таз. Гурмыжская — {333} в кресле. Улита начинает мыть ей ноги. Аксюша уходит направо.

Улита, разговаривая с Гурмыжской, кончает мытье, убирает таз, подставляет руки с простыней, вытирает ноги Гурмыжской, начинает стричь ногти сначала на правой, потом на левой ноге барыни, надевает чулки, туфли, забирает простыню, складывает ее и вешает на спинку стула.

Улита: «… обе мы сироты, вдовы неутешные». Идет со стулом направо.

Гурмыжская: «Помнишь, что у нас с тобой было? Уж я и кроткостью, и строгостью, ничто не помогало».

Улита возвращается к креслу. Уносит таз туда же, куда и стул.

После реплики Гурмыжской: «Послушай, Улита…» — Улита осторожно приближается к барыне.

Гурмыжская: «Скажи мне, только говори откровенно… Не приходит ли тебе в голову, что вот приятно полюбить?..»

Улита: «Что вы это? Старухе-то? Забыла, матушка, барыня, все забыла!» Отступает от Гурмыжской к правой кулисе.

Гурмыжская: «Нет, ты говори!»

Улита осторожно описывает круг около кресла Гурмыжской: «Уж коли приказываете…».

Гурмыжская: «Да, приказываю!»

Улита: «Разве когда мечта». Берет кувшин, осторожно огибая кресло, уносит его к правой стороне сцены.

Гурмыжская: «Поди прочь, мерзкая!» Улита отступает еще дальше.

На мечтаниях Гурмыжской о Буланове («А ведь мальчик недурен…») Улита начинает осторожно красться к креслу. Последний отрезок пути ползет на коленях, целует Гурмыжской ногу.

Гурмыжская: «А, ты здесь еще? Ну пойдем, я тебе вместо одного платья два подарю».

Гурмыжская встает, Улита ей помогает, поддерживает за талию и правую руку. Целует руку Гурмыжской. Гурмыжская целует Улиту в лоб. Уходят в правую кулису.

### Эпизод 16. Сон в руку. (Действие III, явление I, явление II комедии Островского).

Улита, выходя справа, вносит стул. Уходит. На сцене, {334} кроме стола и стульев, — турникет с кольцами. Буланов входит с ружьем и принадлежностями для его чистки. Садится, начинает чистить ружье. Появляются Улита и Гурмыжская. Гурмыжская проходит к столу, начинает солить яблоки.

Эпизод начинается с вопроса Буланова к Гурмыжской: «Как здоровье‑с?» Гурмыжская: «Благодарю тебя, мой милый. Бывают сны, которых целый день не выживешь из головы».

Буланов *(чистит ружье)*: «Что же вы, Рапса Павловна, изволили видеть?»

Гурмыжская: «Ну, я тебя видела». Подвигается ближе к Буланову.

Буланов *(чистит ружье)*: «Меня? Мне это очень приятно».

После слов Буланова о том, что он боится, как бы его не отправили к маменьке, Гурмыжская *(работая за столом)*: «Бедный, ты меня боишься?». Подходит к Буланову, говоря: «Я так покойна», — машинально гладит Буланова по руке, обнажая ее. Спохватившись, возвращается к столу.

Буланов *(заряжая ружье, о Несчастливцеве)*: «Прикажите мне, я выгоню…»

Гурмыжская бежит к нему: «Ах, сохрани тебя бог!»

Справа входит Карп: «Сударыня, барин приехал». Гурмыжская мечется от стула Буланова к столу, от стола — к Карпу.

Гурмыжская: «Барин? Какой барин?» Бежит назад к Буланову: «Слышишь, Алексис?..».

Карп подает записку Гурмыжской.

Гурмыжская: «Вот и не верь снам. Пойдем, Алексис».

### Эпизод 17. Аркашка-куплетист. (Действие III комедии Островского, явление IV, явление V).

Две скамьи — полукруглая в центре сцены и прямая, ближе к правой стороне.

Карп выходит справа и садится на скамью, свистит в свистульку. Из левого дальнего угла сцены появляются Счастливцев и Несчастливцев. Несчастливцев курит трубку, Счастливцев — папиросу. Идут по диагонали сцены медленно, отдыхая.

{335} Счастливцев останавливается возле Карпа, подсвистывает ему. Прыскает, возвращается назад, к полукруглой скамейке. Там уже сел Несчастливцев.

После ухода Несчастливцева на реплику Карпа: «Тетенька вас кушать дожидаются» — Счастливцев встает, описывает полукруг и с одного конца скамьи пересаживается на другой, дальний от Карпа.

Счастливцев: «Ах, черт возьми, ушел, оставил с хамом».

Карп идет к Счастливцеву. Тот отодвигается: «Вот, он уж с разговорами лезет». Карп садится рядом с Аркашкой, дергает его за рукав: «Как вас звать?».

Счастливцев: «Сганарель». Идет прочь, в глубь сцены. Поет: «Когда я был Аркадским принцем…» Карп, смеясь: «Вы кто же будете? Иностранец что ли?» Счастливцев: «Иностранец». Уходит еще дальше в правый угол сцены, поет: «Любил я очень лошадей». Счастливцев — Карпу: «А вас как?». Карп: «Карп Савельич». Счастливцев: «Не может быть». Споткнулся. Возвращается к Карпу, поет: «Скакал по Невскому проспекту». Карп: «Хотите чаю?».

Аркашка: «Оно после купанья-то лучше бы…» *(наливает воображаемую рюмку, опрокидывает ее и ногами отбивает чечетку.)*

Карп: «Нешто у ключницы попросить?»

Счастливцев *(толкая Карпа ногой в живот)*: «Попросите да принесите к нам в беседку».

Карп: «Да уж постараюсь для вас».

Счастливцев *(тыча его пальцем в живот)*: «Постарайтесь, Налим Савельич!»

Аркашка огибает скамью, где сидел Карп, галопом и вертя задом убегает со сцены.

Карп: «Ах, шут гороховый».

Слева из дальнего угла сцены выходят Восмибратов и Петр. Карп встает со скамейки, преграждает им дорогу: «Вам что?». Восмибратов: «Барыню любопытно бы видеть, любезнейший». Идут все трое вместе по диагонали слева направо. Карп — пятясь: «Дожидайтесь своего термину, когда вас позовут». Теснит их обратно.

Петр бежит к правой стороне портала. Карп бежит, хватает Петра за руку, тянет назад. Восмибратов хватает Карпа за другую руку, тянет к себе.

{336} Петр: «А ты все-таки доложи, попробуй!»

Взад-вперед движутся все время вместе, втроем.

Карп: «Как вы говорите доложить, коли заняты с полковником? Племянник ихний приехал».

Восмибратов, махнув рукой, устремляется в правую кулису: «Ну, пущай их! А ты все-таки в свое время…». За ним — Петр, за ними — Карп. Опять все втроем, слева направо. Карп, схватив их за полу, оттаскивает назад. Наконец Петр и Восмибратов уходят, откуда пришли, — в левый дальний угол сцены. Карп идет направо.

### Эпизод 18. Ум практический. (Действие III, явление VI комедии Островского, явление VII до конца).

Буланов выходит со стульями, надетыми на шею, и с пением (во время прыжков и бега тоже поет). Расставляет стулья, кладет палку и отбегает для подготовки к прыжку. Входит Несчастливцев.

Несчастливцев: «Какова у меня сестренка, братец?» Садится за стол и начинает бриться.

Буланов *(прыгает)*: «Да‑с». Возвращается на исходную позицию.

Несчастливцев: «Женись, братец, женись».

Буланов: «Вы одобряете?» *(Опять прыгает.)*

Несчастливцев: «Да мне-то что за дело? Родятся люди, женятся, умирают *(опять прыжок Буланова)*, значит, так нужно, значит, хорошо».

Буланов подходит к столу Несчастливцева, говорит с клоунским вывертом: «Прошу вас полюбить меня!». Потом идет к стульям, снимает перекладину, ставит стул на стул.

Буланов на вопрос Несчастливцева: «На что тебе моя любовь?» — отвечает: «Все-таки-сс» — и медленно влезает на стулья.

Несчастливцев: «… ты подыграйся к тетушке. Молод еще ты, а, впрочем, как знать, эти способности рано открываются. Умеешь?»

Буланов *(балансируя на спинке стула, стыдливо)*: «Умею‑с». Медленно и осторожно слезает.

Несчастливцев: «Где ж это ты научился?»

Буланов: «Нужда научит». Опять поставил стулья для прыжка, отбегает на исходную позицию, чтобы прыгать. Реплика: «Надежда научит» — произносится на прыжке.

{337} Несчастливцев: «Нужда? А почем ты ее знаешь, эту нужду-то?»

Буланов берет полотенце, садится на стул, вытирая руки и голову.

Буланов после слов Несчастливцева: «Немного же тебе надо» — и ответа: «Оно точно, что немного, а можно жить порядочно» — встает со стула, забирает стулья, ставит их под мост, оставляя там и полотенце, идет к ковру. Поправляет ковер, делает кульбит вперед, кульбит назад.

Несчастливцев: «А еще какое несчастье у тебя?»

Буланов: «Учиться несчастлив‑с». *(Кульбит вперед.)* «Я даже гимназии не кончил». *(Кульбит назад.)* «Маменька говорит, что у меня ум не такой, не для ученья». *(Кульбит вперед.)*

Несчастливцев: «Какой же?»

Буланов: «Практический‑с. Было бы только земли побольше, да понимать свой интерес, помещичий, а то и без ума можно прожить-то». Идет вдоль моста, изображает ходьбу по проволоке, бежит к турникету и работает на кольцах. Потом, продолжая разговор с Несчастливцевым, свертывает ковер, относит под мост.

Несчастливцев, услыхав голос Гурмыжской, поспешно встает, извиняясь, отходит ближе к рампе.

Гурмыжская, появляясь с правой стороны сцены: «Благодарю, что ты меня не совсем забыл».

Несчастливцев идет с Гурмыжской, захватывает свою шляпу со стола, целует ей руку: «… Вы не знаете моего сердца».

Несчастливцев: «Когда я посылал эти четки, я думал: добрая женщина, ты возьмешь их в руки и будешь молиться». Отходит от Гурмыжской, надевает шляпу и произносит торжественно-могильным голосом: «О, помяни меня в твоих святых молитвах!».

Гурмыжская, оторопев, отступает и, обогнув стол, направляется к мосту.

Несчастливцев: «Плохо здоровье, плохи силы… Но если… *(берет палку и размахивает ею)*. Мне по душе кровавые потехи…»

Гурмыжская в страхе бежит к Буланову. Появляется Карп.

Несчастливцев: «Я гуляю только ночью». *(Надевает миску для бритья на голову.)*

{338} Гурмыжская уходит направо.

Несчастливцев — Буланову: «Пойдем, братец, в беседку!». Буланов начинает петь. Дает Несчастливцеву папиросу и сам закуривает.

Несчастливцев берет стол и уносит направо. Буланов берет стул и уносит направо. Уходят.

### Эпизод 19. Объегоривают и молятся, молятся и объегоривают. (Действие III комедии Островского, явление VIII).

Справа входит Гурмыжская, за ней турка со шкатулкой. Восмибратов с Петром, войдя, останавливаются и крестятся, потом проходят к столу, садятся.

Восмибратов: «… Записку‑с, условьице-то наше».

Гурмыжская начинает искать в шкатулке. Не находит. Восмибратов и Петр привстают и заглядывают в шкатулку.

Восмибратов: «Поищите‑с».

Гурмыжская: «Что ж ее искать! *(Захлопывает шкатулку, Петр и Восмибратов садятся.)* Я, право, не знаю. Я, должно быть, ее потеряла». Гурмыжская предлагает новую записку.

Восмибратов: «Однако ж позвольте эту самую записочку полюбопытствовать». *(Вынимает очки.)*

Гурмыжская: «Посмотри».

Восмибратов *(играя с очками, стараясь приладить их)*: «Без очков-то я не очень‑с, а в очках-то еще хуже. Да вот сын прочитает. Петр, читай».

Петр встает за спиной Восмибратова и читает.

Восмибратов *(берет записку)*: «Очень хорошо‑с… *(Вынимает бумажник и тщательно укладывает в него записку.)* Извольте получить‑с. *(Вынимает деньги и считает.)* Тысяча… тысяча триста, пятьсот, семьсот… *(Задумывается и как будто вспоминает.)* Восемьсот. *(Кладет деньги на стол.)* Пожалуйте‑с». Отходит.

Гурмыжская: «Да ведь мне нужно…»

Восмибратов: «Виноват, простите великодушно! Вот память-то! *(Вынимает деньги, кладет на стол опять.)* Еще двести рублей… Петрушка, так? Что ж ты молчишь? *(Грозно.)* Говори, дерево стоеросовое!» Идет к Петру.

Петр: «Так‑с».

Гурмыжская: «Да я не согласна продать тебе за эту цену Паленую и Пылаево!» Идет к Восмибратову.

{339} Гурмыжская: «Ну, рассуди сам. Ведь есть у тебя рассудок».

Восмибратов: «Если не согласны продавать, пожалуйте деньги назад».

Восмибратов и Гурмыжская бросаются к деньгам, лежащим на столе. Восмибратов успевает схватить деньги.

Гурмыжская: «Если я тебе отдам две тысячи, мне за Горелую ничего не останется».

Восмибратов: «Это уж ваше дело‑с».

Гурмыжская *(вырывает деньги из рук Восмибратова)*: «Нет, нет, не хочу!»

Восмибратов *(садится на стул; сидя, говорит по-хозяйски)*: «… а вы нашим родом и званием гнушаться изволите».

Петр *(дергает отца за рукав)*: «Тятенька!»

Восмибратов *(топая ногой)*: «Убью!»

Гурмыжская пытается отдать деньги. Восмибратов отталкивает их обратно: «Пойдем, Петр!»

Петр и Восмибратов отходят направо. Гурмыжская спешит за ними: «Так как же?»

Восмибратов: «Теперь поклон да и вон. *(Крестятся оба — Восмибратов и Петр.)* Прощения просим». Уходят.

Гурмыжская: «Да что же это такое? Денной грабеж». *(Плачет со злобой.)*

### Эпизод 20. «Пеньки» дыбом. (Действие III, явления X, XI, XII комедии Островского).

Выходят Несчастливцев, за ним Буланов, Улита, Карп, турка и Аркашка с левой стороны. Несчастливцев их выстраивает, и они начинают играть на гребешках. Счастливцев накрывается скатертью и уползает. Справа приходит дворня, становится у кресла. Несчастливцев начинает показывать фокусы. Кладет тарелку на столик, покрывает салфеткой, бьет по тарелке палкой, Аркашка вытаскивает целую тарелку. Еще раз то же самое. Несчастливцев становится между столиком и креслом. Аркашка залезает под столик, предварительно покрыв его скатертью. Несчастливцев показывает колоду карт Буланову, называет карту, отводит руку назад. Аркашка снимает карту. Несчастливцев опять показывает карты Буланову. Так три раза.

Фокусы с картами идут под пение турки с ударами в тарелку.

{340} Буланов: «Как вы фокусы делаете бесподобно‑с! Как же это у вас девятка-то?»

Звонок за сценой. Дворня, Улита и Карп убегают.

Счастливцев со столом на голове бежит по сцене. Выбегают девки и забирают у Аркашки стол.

С правой стороны сцены Гурмыжскую ведут под руки Карп и Улита.

Гурмыжская — о Восмибратове: «Уж теперь нечего делать, мой друг, хорошо, что две дал». *(Плачет.)*

Несчастливцев: «Как нечего? (Топает ногой.) Воротить его!»

За Восмибратовым кидаются Улита, Счастливцев и турка.

Буланов: «Да ведь у него расписка».

Несчастливцев: «Толкуй еще! Нужно мне очень расписки знать. *(Отмахивается от Буланова рукой.)* … Что я с ним сделаю!» *(Хватает Гурмыжскую за горло и начинает душить ее.)*

Гурмыжская с криком: «Ах, какой он страшный!» — вырывается, убегает за сцену. За ней — Улита, Карп и турка.

За сценой крики Карпа: «Иван Петрович, воротись!..». Крики Восмибратова: «Не стану я ворочаться!». Петр: «Поди ты к черту!». Несчастливцев на сцене рычит, требует: «Ордена!». Аркашка подает Несчастливцеву ордена.

Аркашка — Буланову об орденах: «Иностранные». *(Дает Буланову ногой в зад.)*

Аркашка гремит листом железа. Справа входят Карп, Восмибратов, Петр. Буланов бьет в тарелку. Несчастливцев велит им подойти поближе.

Восмибратов чуть подвигается вперед.

Несчастливцев: «Молчи! Такая женщина и ты…»

Восмибратов поворачивается и идет обратно.

Несчастливцев: «Такая женщина!»

Счастливцев сбрасывает штаны и берет вилы. У Аркашки мохнатое черное трико с хвостом.

Несчастливцев: «И ты, презренный алтынник!»

Счастливцев налетает на Восмибратова с вилами наперевес и подпрыгивает. Удар Буланова в тарелку.

Петр, напугавшись, бежит вокруг сцены. Счастливцев догоняет, вскакивает Петру на плечи. Петр падает на колени.

{341} Несчастливцев — Буланову: «Что он говорит? Что он смеет говорить? (Счастливцеву) И ты еще не убил его?».

Счастливцев: «Нет еще». Идет к креслу, садится. Устал.

Восмибратов и Петр хотят уйти. Аркашка, вскочив, загораживает им дорогу, подходит к Восмибратову и Петру вплотную, смотрит им в лицо, потом подпрыгивает. Восмибратов и Петр отскакивают.

Петр: «Однако, тятенька, уж довольно этих куплетов, слушать».

Петр и Восмибратов засучивают рукава, идут к Аркашке. После реплики Несчастливцева о чести: «А ее-то у тебя нет» — останавливаются.

Восмибратов: «А насчет чести я вот что скажу, барин: я не человек, а правило».

Счастливцев начинает стучать в лист железа, Восмибратов и Петр продвигаются к выходу.

Несчастливцев идет к столу, садится и опускает голову, отсылает Восмибратова: «Ступай».

Восмибратов: «Чего ступай?»

Несчастливцев: «Довольно! Пошел вон! *(Приподнимается и закутывается в плащ.)* О люди, люди!»

Восмибратов: «Хочешь, барин, я тебя одним словом: убью!» Идет к Несчастливцеву, ударяет его по ноге, возвращается туда, где стоял.

Несчастливцев: «Меня?»

Восмибратов вынимает бумажник: «Видал ты это?»

Восмибратов: «Бери на свою совесть, бери сколько хочешь! Я не препятствую, бери!»

Бросает на пол бумажник, деньги из карманов. Петр то же самое. Снимает шубу. Петр — свою поддевку. Восмибратов садится на пол, снимает сапоги. Петр тоже. Бросает их Несчастливцеву. Буланов и Аркашка тотчас все собирают. Аркашка натягивает на себя сапоги.

Буланов: «Берите скорей!»

Несчастливцев встает. Буланов убегает. Несчастливцев за ним, отбирает у него деньги. Зовет Счастливцева. Тот не идет и только после третьего зова ползет на коленях. Несчастливцев все у него отбирает.

Несчастливцев: «Прочь! Отдай сам!»

Восмибратов: «То-то — сам».

Несчастливцев идет к креслу и начинает раздеваться.

{342} Буланов помогает Несчастливцеву. Восмибратов отсчитывает деньги.

Несчастливцев: «Руку!»

Восмибратов: «Чего руку? Давно бы так!» Идет надевать сапоги. Петр тоже. Петр помогает Восмибратову подняться с пола. Восмибратов дает Несчастливцеву деньги.

Восмибратов: «А все-таки скажу: непорядок».

Счастливцев наскакивает на Восмибратова. Справа появляется Гурмыжская. С ней турка. Гурмыжская садится в кресло. Счастливцев уходит, смущенно прикрываясь шляпой, надевать штаны.

Несчастливцев, подавая Гурмыжской деньги: «Вот ваши деньги, получите». Отходит к авансцене, стоит, скрестив руки и опустив голову.

Восмибратов уходит с Петром и Карпом.

Гурмыжская: «Ах, как я тебе благодарна!»

После реплики Несчастливцева: «… теперь мне не нужны деньги, я богат» — Счастливцев подходит к нему и упирается головой в его спину.

Несчастливцев: «Мой путь тернист, но я не сойду с него!» Делает несколько шагов в глубину сцены.

Счастливцев, лишившись опоры, падает, подымается и сейчас же идет за Несчастливцевым.

Несчастливцев: «Мой покой в могиле. Здесь рай. Я его не стою». Приблизившись к Гурмыжской, становится на колени и целует ее руку.

Счастливцев тоже становится на колени, снимает шляпу, кладет ее на пол, голову кладет на шляпу, сложив молитвенно руки.

Движение по кругу, сначала — Несчастливцев, за ним — Аркашка.

Несчастливцев: «Я сделаюсь идолопоклонником, я буду молиться на вас!» Бежит делать поклон в публику. Счастливцев за ним.

Счастливцев идет, огибая стол. Кланяется, стучит ногой, выделывает всякие выкрутасы. Гурмыжская не обращает на него внимания.

Счастливцев: «Прощайте, денежки. Ох, эти трагики! Благородства пропасть, а смысла никакого!» Уходит в правый дальний угол сцены, скача на одной ноге, спиной вперед.

{343} Буланов — Гурмыжской: «А у вас много денег‑с?»

Гурмыжская показывает содержимое шкатулки. Буланов молитвенно встает перед шкатулкой на колени, вздыхает. Гурмыжская: «Пойдем, составим список, что тебе купить в городе». Уходят направо. Появляется Аркашка, ищет, не осталось ли на полу денег.

### Эпизод 21. Люди мешают, люди, которые власть имеют. (Действие IV, явление V комедии Островского).

Петр, вбегая справа: «Ну, кажись, все в доме спать, полегли». Взбирается на мост. Играет на гармонии польку. Из‑под моста выпевает Аркашка, останавливается, застегивает штаны, ухмыляется.

Петр перестает играть, свистом подзывает Аркашку. Говорит ему на ухо. Аркашка протягивает руку. Петр дает ему денег. Аркашка вытаскивает платок, показывает: «Помахаю!» — и убегает, махая платком.

Петр: «Уж последний бы раз повидаться, да и кончено дело». *(Играет «Ноченьку».)*

Петр: «Приди в чужой дом повидаться с девушкой, не в пример тебя хуже вора сочтут». Играет «Барыню». Потом идет вверх по мосту. Играет «Барыню» на ходу, кончает «Барыню» возгласом «Ау». Идет вниз, садится на скамейке слева у дороги.

Петр: «Дожидайся, когда она [любовь] пройдет, а пока что муки-то примешь!» Играет польку.

На музыку сбегает сверху по мосту Аксюша и останавливается, не добежав. Крадется, подняв ветку. Аксюша ударяет веткой Петра и обнимает.

Петр: «Здравствуй!» Целует Аксюшу.

Петр — о Несчастливцеве: «Он с виду барин добрый. Да ты поскорей, завтра же, чем свет: в полдень мы с тятенькой придем, ты мне скажешь».

Звон разбитого стекла.

Аксюша: «Хорошо, хорошо». Бежит по дороге вверх, вниз.

Петр: «А так, мол, и так, мол, до зарезу мне; вот и конец. Либо пан, либо пропал». *(Начинает играть вальс «Две собачки».)*

Аксюша: «Да, да, разумеется, до стыда ли тут, когда…»

Петр: «Что — “когда”?» *(Перестает играть.)*

Аксюша: «Когда смерть приходит!»

{344} Петр *(садится, опять начинает играть «Две собачки»)*: «Ну, полно, что ты…»

Аксюша *(на вальсе)*: «Вот что, Петя! Мне все пусто как-то вот здесь!.. А в голове все дума. Думаю; думаю…» Идет вверх и вниз по мосту. «И все мне вода представляется». *(Падает на барьер дороги.)*

Петр *(перестает играть)*: «Какая вода?»

Аксюша: «Все меня в воду тянет…»

Петр подбегает к Аксюше, берет ее за плечи и приподнимает.

Петр: «Ой, что ты, перестань». *(Начинает играть снова.)*

Аксюша: «Уж я нарочно недальше от него [от озера] хожу… Так бы с разбегу и бросилась». *(Снова падает на барьер дороги. Петр перестает играть.)*

Петр: «Да с чего ж это с тобой грех такой?»

Идут вместе вниз.

Аксюша: «Что ж, жить-то так можно, да только не стоит».

Петр после паузы подымает гармошку и резко, громко повторяет первую часть вальса. Медленно сходит вниз. Садится на скамейку. Кончает вальс, смотрит на Аксюшу. Резко вскрикивает «Эх!» и играет «Барыню», на которой начинает свою реплику Аксюша.

Аксюша: «И как это случилось со мной, не понимаю!..»

Петр кончает играть. Аксюша обнимает его.

Петр играет польку, после четырех тактов выбегает на дорогу Аркашка, машет платком. Петр и Аксюша разбегаются. Петр вверх по дороге, Аксюша направо. Аркашка останавливает Петра. Протягивает руку — просит денег. Петр дает. Аркашка отходит, кланяется. Идет в такт музыке, покачивая задом.

### Эпизод 22. Нашла коса на камень. (Действие IV, явление I комедии Островского, от начала до конца).

Слева из глубины сцены выходит Несчастливцев. Счастливцев с графином и узелком позади него.

Счастливцев садится на спинку скамейки, одну ногу вытянув, а другую поставив на скамейку. На объяснении с Несчастливцевым встает, опять садится на скамейку, выпивает.

{345} Несчастливцев: «Ты, брат, старайся, играй свою роль хорошенько!» Идет к скамейке, садится.

Несчастливцев: «Я нынче счастлив, Аркадий, я сделал хорошее дело». Счастливцев придвигается к Несчастливцеву.

Счастливцев: «Да‑с, хорошее. А еще лучше, кабы эти деньги…»

Несчастливцев: «Что?»

Счастливцев *(повертывается лицом к Несчастливцеву)*: «Сколько денег в руках было! Ах, Геннадий Демьяныч!» *(Отворачивается.)*

Несчастливцев: «Были да сплыли».

Счастливцев *(опять повернувшись лицом)*: «Зачем же вы их отдали?»

Несчастливцев: «Они не мои…»

Счастливцев: «Вот еще». Встает, подвигается к Несчастливцеву, пытаясь сесть, нечаянно грохается со скамейки.

Несчастливцев: «Удавить тебя, Аркашка!» Вскакивает, схватывает сзади Счастливцева за шею. Счастливцев вырывается, отодвигается на край скамейки, пьет из бутылки.

Несчастливцев — о Буланове: «Какая роль, братец? Мальчишка, больше ничего». Отходит в глубину сцены.

Счастливцев: «Какая роль? *(Вспрыгивает на стол.)* Первый любовник!»

Несчастливцев *(делает переход к краю сцены)*: «Любовник? *(Грозно.)* Чей?»

Бегают друг за другом по сцене.

Счастливцев: «Отдайте мою часть!» *(Стучит кулаком по столу.)*

Несчастливцев: «Нет, убить, убить и кончено дело! И разговаривать нечего».

Аркашка убегает и по шесту взбирается на дорогу.

Счастливцев на дороге: «Ну да, как же убить! Руки коротки!»

Несчастливцев выбегает с дубинкой и грозит Аркашке. Тот убегает.

Несчастливцев *(садится, отбрасывает дубинку)*: «Нет, такой обиды не прощает Несчастливцев». Уходит.

### Эпизод 23. Лунная соната. (Действие IV, явления II, III, IV комедии Островского).

{346} Выходит Карп, закручивая папиросу, садится на скамью. Появляется Улита. У нее в руках букет цветов. Она поет романс: «Я помню чудное мгновенье…».

Карп: «Погулять вышли?»

Улита поет романс «На заре ты ее не буди».

Карп: «Да мне что! Как хотите! Я вам не муж!»

Улита поет: «Он говорил мне, будь ты моею…» Потом поет «Я с постели вставала босая».

Сильный лай собак. Появляется Аркашка. Курит папиросу.

Улита поет: «Я помню чудное мгновенье». Счастливцев поет: «Когда я был Аркадским принцем». Играет с Улитой. Обжег ее папиросой, ногой отсылает Карпа. Карп подает Счастливцеву руку. Тот берет руку, смотрит на нее, вынимает платок, вытирает ее, размахивает ею и подает Карпу ногу. Карп уходит. Улита с Аркашкой дуэтом поют «Не искушай меня».

Улита: «Вот вы сказали: если любите! Знаете, что я вам скажу на это?»

Счастливцев: «Нет, не знаю». Встает и под руку ведет Улиту к качелям-балансу. Поет: «Я знаю дивный уголок».

Качаются на балансе. Останавливаются. Улита наверху, Аркашка внизу. Аркашка просит Улиту спеть. Улита верхом на задранном бревне поет «Я с постели вставала босая». По дальнему плану сцены идет, опустив голову, Несчастливцев. Счастливцев: «Бить меня идет». Вскакивает с качелей. Улита летит вниз. Аркашка лезет Улите под юбку.

Аркашка *(из-под юбки)*: «Что, идет, приближается?» *(Выглядывает из-под юбки и грозит кулаком.)* «Варвар!» *(Тащит Улиту несколько шагов на себе.)*

Счастливцев: «А, испугались! Подождите!» Идет за скамейку и надевает маску.

Улита: «А‑а‑а, страсти!»

Счастливцев: «А я так все чертей играл, прыгал вот так по сцене». *(Прыгает, кричит, пугает Улиту.)* Улита убегает.

Счастливцев: «Пойду поброжу по саду, хоть георгины все переломаю, все-таки легче».

### Эпизод 24. Между жизнью и смертью. (Действие IV, первая половина явления IV комедии Островского).

{347} Аксюша выходит.

Несчастливцев: «О прекрасная женщина! Ты женщина или тень?»

Аксюша стонет.

Несчастливцев *(бьет себя обеими руками в грудь)*: «О, если ты несчастна, поди ко мне, поди на грудь мою».

Аксюша: «Будьте мне отцом, я научу маленьких детей моих благословлять вас и молиться за вас!» *(Опускается на колени и рыдает.)*

Несчастливцев целует Аксюшу в голову. Аксюша подымает голову, потом встает и отходит немного назад.

Несчастливцев: «Ты у меня просишь тысячи — нет у меня их».

Аксюша медленно идет прочь, схватив голову руками: «Разве я смею надеяться! Разве есть для меня надежда! Прощайте!». Убегает вверх по мосту.

Несчастливцев: «Нет, нет, сестра! Тебе рано умирать!»

Несчастливцев бежит вслед за Аксюшей по мосту наверх.

### Эпизод 25. Актриса нашлась. (Действие IV, вторая половина явления VI комедии Островского).

Появляются сверху Несчастливцев и Аксюша. Медленно идут вниз и вперед, на публику.

Несчастливцев: «Нет, нет, дитя Мое! Тебе надо жить, ты еще так молода!»

Монолог о театре. Идут к беседке. Навстречу им Счастливцев. Осторожно крадется с узелком и удочкой. Завидя Несчастливцева, кричит и прячется под дорогу.

Несчастливцев: «Стой, беглец! Я великодушен, я тебя прощаю! *(Трижды повторяет: “Помни обо мне, помни обо мне, помни обо мне…”)* У нас есть актриса! *(Снова говорит: “Помни обо мне…”)* Мы с тобой объедем все театры и удивим всю Россию!..»

Счастливцев передразнивает его. Несчастливцев ударяет его в спину и идет, напевая: «Помни обо мне».

Счастливцев начинает петь куплет и аккомпанирует себе ногами — чечеткой.

Несчастливцев подходит к Счастливцеву. Тот замолкает. Несчастливцев стоит некоторое время, говорит: «Шут гороховый!..».

### **{****348}** ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### Эпизод 26. Собирая цветы. (Действие IV, явление VII комедии Островского).

Собирая воображаемые цветы, входит Гурмыжская, вместе с ней Улита.

Гурмыжская — о Буланове: «Ты говорила ему?».

Улита: «Как же, сударыня…» *(Вместе с Гурмыжской собирает цветы, срывает один цветок и дает Гурмыжской.)*

Улита: «Уж не знаю, как вам и доложить!» *(Становится на колени недалеко от Гурмыжской и продолжает рвать цветы.)*

Гурмыжская: «Говори, что такое».

Улита: «Барышня куда-то скрылась». *(Встает и подает Гурмыжской цветы.)*

Текст о том, что Несчастливцев не барин, а актер, говорит, то подвигаясь к Гурмыжской, то отползая от нее.

Гурмыжская: «У меня, кажется, не гостиница, не трактир для таких господ». *(Садится на скамейку в беседке.)*

Буланов за сценой кричит: «Ого!».

Улита: «Ого!»

Появляется Буланов. Улита уходит.

### Эпизод 27. В золотой клетке. (Действие IV, явление VIII комедии Островского).

Гурмыжская в беседке поет: «Не скажу никому, отчего я весной по полям и лугам не сбираю цветов, та весна далеко, те увяли цветы…».

Гурмыжская — Буланову: «А тебе не скучно в такую ночь? *(Опять куплет: “Из которых мы с ним завивали венки, и тех нет уже дней, что летели стрелой”.)* Тебя не трогает луна? *(Опять куплет: “… завивали венки, и тех нет уже дней, что летели стрелой”.)* Ни воздух, ни эта свежесть?» *(«Что любовью нас жгли…»)*.

Гурмыжская обнимает Буланова. Опять поет.

Буланов отступает на несколько шагов, сбрасывает с себя плащ и в костюме Фауста бежит к Гурмыжской.

Гурмыжская: «Прошу покорно! Он уморит меня со смеху! Ах, простота!» *(Смеется, снова начинает петь.)*

Гурмыжская: «Говори, говори! Я приказываю!»

Буланов: «Не знаю‑с!»

{349} Гурмыжская обнимает Буланова: «Тебя, дурак! Тебя!»

Буланов: «Я и сам думал, да не смел‑с. Давно бы вы‑с… а то, что я здесь так столько времени… *(Свет гаснет. Темнота.)* Вот так-то лучше, Раисинька! Давно бы так…» *(Свет зажигается.)*

Гурмыжская: «Что ты, с ума сошел? Пошел прочь! Ты неуч, негодяй, мальчишка!» Поспешно уходит.

Буланов: «Пропал, пропал!» Убегает.

### Эпизод 28. Будущий земский начальник. (Действие V, явление III комедии Островского).

Идут Гурмыжская, портной, Буланов. Гурмыжская останавливается у зеркала, смотрится в него. Портной с коробкой подходит к стульям у авансцены. Говорит по-французски. В текст добавлены реплики на французском языке: названия предметов туалета Буланова.

Гурмыжская указывает портному стул влево от Буланова. Портной проходит, кладет коробку и начинает вынимать костюм. Портной подходит к Гурмыжской, поворачивает стул сидением в сторону публики и просит Гурмыжскую садиться. Та садится. Портной просит Буланова сесть, указывая на средний стул. Буланов садится и вытягивает ноги. Портной становится на корточки и застегивает штрипки от брюк.

Буланов: «Ты, Раиса, поставь себя на мое место! Я так обрадовался!» Вскакивает и идет к зеркалу, смотрит, хорошо ли сидят на нем брюки. Портной за ним, оправляя брюки.

Буланов: «Прости меня!»

Гурмыжская: «Прощаю, мой друг, прощаю!»

Буланов берет жилет, идет к зеркалу. Портной одевает Буланову жилет.

Буланов: «Да, об этой девушке надо подумать!»

Портной укладывает свою коробку.

Гурмыжская — об Аксюше: «Ты почем знаешь? Погляди мне в глаза!» Усаживает Буланова на стул и смотрит в упор ему в глаза.

Вся сцена — на примерке костюма. Гурмыжская глазами показывает портному, что фрак плохо сидит. Буланов берет стул, подносит к зеркалу, принимает разные позы. Портной вспоминает о галстуке и одевает его Буланову. Портной все время напоминает о себе возгласами по-французски.

{350} По уходе Буланова портной вынимает счет. Гурмыжская берет счет, мимическая игра: «Дорого…». Гурмыжская и портной уходят.

### Эпизод 29. Алексис готовится к балу. (Действие V, явление II комедии Островского).

Появляется Буланов с нотами в руках, ставит ноты на рояль, смотрится в зеркало. Попадья выходит, берет стул и садится у рояля. Буланов бежит и забирает стулья, относя их влево к дороге. Становится в позу, начинает танцевать, расшаркивается перед стулом, танцует с ним. Выходит Улита. Буланов увидел Улиту, отставил стул. Вместе с Улитой начинает танцевать краковяк. Входит Несчастливцев.

Буланов: «Здравствуйте, господин Несчастливцев! *(Останавливается, очень пренебрежительным тоном)* … да что ж такого? Провинциальный актер!» Делает переход, чтобы танцевать в другую сторону.

Несчастливцев — о Гурмыжской: «Она меня гонит! Но за что же?»

Буланов *(останавливая игру попадьи)*: «Это до меня не касается. Вообще, она просит вас освободить от вашего присутствия, которое ее расстраивает». *(Резко захлопывает крышку рояля.)* Попадья, Буланов, Улита уходят.

Несчастливцев *(вынимает платок, утирает слезы)*: «… Что ж такое, что я актер?.. Обидно». Прикладывая платок к глазам, уходит.

Попадья *(выглядывает)*: «… Ушел!»

Выбегают Буланов и Улита. Попадья садится и начинает играть снова. Буланов и Улита танцуют. Входит Несчастливцев и ударяет рукой по роялю.

Несчастливцев: «… Из уважения к этому дому я тебя милую…»

Буланов *(делая знак попадье)*: «Играйте». *(Пускается танцевать с Улитой.)*

Несчастливцев, разъяренный, кидается вслед за ними.

Несчастливцев: «А если где завидишь меня, так беги без оглядки, творя обеты и молитвы…»

Буланов *(испуганно отскакивает, останавливает музыку попадьи)*: «Больше ничего‑с?»

Несчастливцев *(прикладывая платок к глазам)*: «Ничего».

Буланов: «Вальс!» *(Кружится с Улитой.)*

### **{****351}** Эпизод 30. «Если бы недалеко, то было бы близко, а если не близко, то значит далеко». (Действие V, явление IV комедии Островского).

Аксюша и Улита входят со скатертью и накрывают стол. Улита уходит. Аксюша расставляет тарелки. Карп вносит стулья. Девка I ему помогает. Карп уходит и приносит посуду: поднос с вилками и ножами, поднос со стопками. После третьего появления Карпа с посудой входят Гурмыжская и Улита.

Гурмыжская — о Буланове: «… Я не знаю, может быть, он за тобой ухаживал». *(Аксюша резко гремит, раскладывая ножи.)*

Карп несет кресло. Аксюша берет стопки, вытирает их, ставит на стол.

Аксюша — о Буланове: «Да, он очень ветрен».

Гурмыжская, садясь в кресло: «Вот видишь, ты сама говоришь».

Аксюша: «Вы знатная барыня, а я девочка с улицы, и вы ко мне ревнуете своего любовника».

Гурмыжская *(закрывая лицо руками)*: «Что за слова ты говоришь?»

Аксюша: «Ну да! Я говорю правду! Признайтесь!» *(Ставит на стол стопку и бросает на ходу полотенце.)*

Крадется Улита.

Аксюша: «Ну вот! Я ухожу от вас далеко, далеко. Пойду собираться». Уходит.

Гурмыжская: «… Ну, слава богу…» Встает, остальные слова произносит на ходу. Улита семенит рядом, восторженно поддакивая.

Гурмыжская: «… И буду совершенно в своей сфере».

### Эпизод 31. Сцена из «Пиковой дамы». (Действие V, явления V и VI комедии Островского).

За сценой пение Гурмыжской: «Не скажу никому, отчего я весной по полям и лугам не сбираю цветов».

Выходит Гурмыжская. Поет: «Та весна далеко…» и т. д. За нею турка со шкатулкой, которую ставит на столик, когда Гурмыжская его ударяет (на словах: «что палили огнем») по лбу. На словах: «Не скажу никому, отчего у меня злая грусть и тоска…» — Гурмыжская садится у стола. Появляются Несчастливцев и Карп из-под дороги, на дальнем плане сцены.

{352} Несчастливцев: «Поди, Карп, и не пускай никого!»

После реплики Карпа: «Слушаю‑с» — Несчастливцев перекладывает револьвер из левого кармана в правый; на пении Гурмыжской прокрадывается к беседке. Появляется перед Гурмыжской внезапно, приподнимая палкой шляпу и плащ на плечиках, и от того кажется очень высоким.

Гурмыжская: «Ах, какой костюм!»

Несчастливцев *(опуская плащ и шляпу)*: «… Дорожный…»

Гурмыжская: «Я слушаю». *(Тянется, к колокольчику.)*

Несчастливцев *(забирает колокольчик у Гурмыжской и перекладывает на другой край стола)*: «Что это? Вы хотите позвонить? Рано еще…»

Гурмыжская: «Хорошо. *(Про себя.)* Ах, сон!»

Несчастливцев снимает плащ и шляпу: «И прекрасно».

Гурмыжская: «Послушай, мой друг Геннадий *(тянется к шкатулке)*, будь так добр, потрудись передать мне эту коробку».

Несчастливцев: «Не беспокойтесь. *(Отодвигает шкатулку.)* Ей и здесь хорошо».

Гурмыжская: «Ну, если ты не хочешь, я сама встану за нею». *(Встает.)*

Несчастливцев *(вынимает револьвер, опираясь дулом о шкатулку)*: «Не трудитесь».

Гурмыжская *(падает в кресло)*: «Что ты делаешь? Это ужасно! Я могу умереть со страху».

Несчастливцев: «Извините, я позволю себе полюбопытствовать». *(Открывает коробку, перекладывает находящееся в ней, изображает фигурой и голосом Гарпагона.)*

Гурмыжская: «Вот пытка!»

Несчастливцев: «Вы ошиблись, тут деньги! *(Гурмыжская ерзает в кресле.)* Злато, злато! Сколько через тебя зла-то! Ну, мы пока ее запрем. *(Закрывает шкатулку, садится на стол. Играет револьвером.)* Слушайте, тетушка…»

Гурмыжская: «Слушаю». *(Откидывается в кресле)*.

Несчастливцев: «Вот, во-первых, трагику Несчастливцеву нужны деньги на дорогу, неприлично ему от {353} богатой тетки пешком идти. Раз! *(Вынимает пачку денег, кладет на стол.)* Я ее [об Аксюше] возьму с собой, и на ее долю нужно что-нибудь уделить. *(Еще пачка на стол)* … И за это [о наследстве] нужно что-нибудь взять. *(Третью пачку шлепает на стол.)* Потом… Я великодушен. *(Закрывает коробку. Встает, берет в одну руку пистолет, а в другую — коробку с деньгами и подает ее Гурмыжской.)* Дайте сами».

Гурмыжская *(берет коробку и, отворачиваясь в сторону, как бы защищает ее телом)*: «Напрасно вся эта комедия! Я тебе должна тысячу рублей. Вот твои деньги! Но если ты нуждаешься…»

Несчастливцев: «Довольно! Милостыни не надо! *(Пряча деньги в карман, высовывает револьвер, Гурмыжская пугается.)* Благодарю вас… Ну, теперь вы меня, конечно, проводите честь честью. *(Звонит в колокольчик.)* Барином я сюда явился, барином и уеду». *(Третий раз звонит.)*

Гурмыжская: «… Но мне кажется, что можно было тебе вести себя поделикатнее, я все-таки дама».

Несчастливцев *(вынимает из-за спины револьвер, приставляет его к виску)*: «Я застрелюсь на ваших глазах».

Гурмыжская *(бросается к нему, желая отнять пистолет)*: «Ах, нет!»

Несчастливцев неожиданно приставляет ей к виску пистолет. Гурмыжская падает на колени. Несчастливцев переносит ногу через ее голову. Смеется. Гурмыжская убегает, подобрав юбки.

Появляется Аркашка, идет, шаркая ногами. Папироса во рту. Раскланивается с публикой, размахивая шляпой.

Несчастливцев: «Денег, братец, у меня много». *(Показывает пачку ассигнаций.)*

Аркашка подбегает к столику, хлопает себя по колену, выбрасывает ногу вперед.

Несчастливцев: «Поедем мы с тобой до Волги в хорошем экипаже, а потом на пароходе в первом классе». Идет по кругу, обняв Аркашку. Садится в кресло.

Аркашка *(садится к Несчастливцеву на колени)*: «И уж товарища вам лучше меня не найти… *(Пересаживается на ручку кресла.)* Вот жизнь, Геннадий Демьянович!»

{354} Несчастливцев встает и уходит. Аркашка берет колокольчик и звонит. Входит Карп. Аркашка звонит ему в лицо. Требует: «Шампанского!».

### Эпизод 32. Жених под столом. (Действие V, явление VII комедии Островского).

Выходит Аксюша с тортом, ставит его на стол. Выбегает Петр. Крадется Улита. Петр прячется под стол. Входит Гурмыжская с двумя вазами фруктов. Аксюша поправляет скатерть на столе. Гурмыжская уходит. Петр вылезает из-под стола.

Аксюша: «Тише, ради бога, тише!»

Петр: «Едешь? Куда, зачем?»

Аксюша: «В театр, в актрисы. *(Толкает Петра под стол.)* Решено, решено. Ступай, ступай!»

Выходит турка с вазой. Аксюша забирает вазу. Турка нагибается и смотрит под стол. Аксюша подбегает и хлопает турку по заду. Кричит: «Пошел!». Берет турку за плечи и хочет вытолкать. Появляется Несчастливцев.

Несчастливцев: «Попались!» Сел на стул.

Петр уходит.

Несчастливцев: «Что на земле незыблемо теперь?»

Вбегает Петр: «Аксюша! Аксюша!»

Несчастливцев берет Петра за плечи, подводит к столу, смотрит, жестом показывая, как он сейчас выпьет. Уходят вместе с Петром.

### Эпизод 33. Дон Кихот, или «Пеньки» дыбом еще раз. (Действие V, явление VII, явление IX комедии Островского).

Карп: «Пожалуйте‑с».

Милонов, войдя и увидев фонарики разноцветные над столом, крестится на них.

Входит Гурмыжская под руку с Булановым. За ними Бодаев.

Бодаев с Милоновым проходят к своим стульям. Гурмыжская и Буланов у стола. Входят по порядку Улита, урядник, попадья, статский, Петр, Восмибратов, Несчастливцев и усаживаются за стол. Когда все уже сели, входит Аркашка. Ему стула нет. Он идет к правой кулисе и приносит стул. Карп и турка обносят гостей шампанским. Милонов встает, подымая бокал: «Раиса Павловна! Алексей Сергеевич!». Туш. Все (хором): «Ура».

{355} Подымаются и потом шумно опускаются на свои места, кроме урядника, Бодаева, статского, которые встают около Гурмыжской. Урядник, Бодаев, статский поют «Многая лета», кричат «Ура!». Музыка — туш. Урядник и статский садятся на свои места.

Бодаев: «Постарайтесь жить счастливо, я первый буду очень рад». Садится на свое место.

Гурмыжская: «Какой грубый человек!»

Появляется Аксюша и садится на свое место у стола.

Аркашка идет вокруг стола с бокалом. Одновременно встал Милонов, идет, раскланиваясь с Аркашкой и чокаясь с ним.

Несчастливцев: «… Тетушка, рекомендую вам, друг мой, Аркадий!»

Аркашка: «Ура!» Выпивает.

Несчастливцев чокается с Милоновым. Аркашка молитвенно складывает руки. Целует руку отца Евгения и, подогнув колени, идет на свое место вслед за Милоновым. Все усаживаются. Встает Буланов, обходит стол, со всеми чокается.

Аркашка уходит и приносит чемоданчик, ставит его около своего стула. Турка приносит вино. Аркашка тащит у турки две бутылки вина, одну бутылку со стола, пирог и прячет их в чемодан. Опять тянет со стола угощение и прячет в чемодан.

Несчастливцев просит Гурмыжскую устроить судьбу Аксюши. При упоминании об Аксюше и Петре Несчастливцев подходит к ним и кладет руки им на плечи. После слов: «Вот, тетушка, для вас прекрасный случай сделать доброе дело» — возвращается на свое место.

Гурмыжская отказывает ему. Буланов поднимается, обходит стол с бутылкой вина. После того как Буланов усаживается на свое место, Бодаев кричит: «Горько!».

Туш. Все кричат: «Горько! Ура!». Аркашка целует попадью, та в негодовании бежит к Милонову.

Несчастливцев, подходя к Восмибратову: «Почтенный, скинь что-нибудь!».

Восмибратов отказывает. Тогда Несчастливцев отступает в глубь сцены, становится в позу трибуна начинает свою речь.

Несчастливцев: «Тетушка, Раиса Павловна! Благодетельница рода человеческого!..»

{356} Несчастливцев обнаруживает деньги у себя в кармане: «Эврика! Петр, Аксюша!». Подбегает к Петру и Аксюше, потом отходит к дороге. Петр и Аксюша поднимаются за столом. Все перестают есть и поворачивают головы к Несчастливцеву. Аркашка поднимается и, обходя Несчастливцева сзади, приближается к нему с опаской.

Несчастливцев: «Молчи, Аркашка!»

Аркашка быстро переставляет чемодан на авансцену и бежит за кулисы.

Несчастливцев: «Ну, если богатая помещица отказывает бедной девушке в приданом, так не откажет бедный артист!»

Восмибратов снимается со своего места, делает пьяный переход к Несчастливцеву. Поет. Петр подхватывает его под руку.

Аркашка выезжает с тачкой, укладывает чемоданчик в тачку: «А говорили, на тройке поедем! Вот тебе и тройка! Вот и пароход!».

Петр ведет Восмибратова к стулу у левого портала и бежит к Аксюше.

Несчастливцев — Аксюше: «Бери, говорят тебе!».

Петр подталкивает Аксюшу, Несчастливцев вкладывает ей в руку деньги. Аксюша обнимает его.

Петр и Аксюша бегут к Восмибратову и передают ему деньги.

Несчастливцев: «Вот теперь выпьем!» Идет к столу и наливает вино в стаканы.

Восмибратов: «… А уж банкет я сделаю для вашей милости!» *(Пьяно орет.)*

Милонов поднимается со словами: «… Надо напечатать в газетах».

Несчастливцев: «Что тут за газеты! Давай выпьем брудершафт!»

Несчастливцев хочет чокнуться с Милоновым. Миронов, ускользая, пятится. Несчастливцев бьет его плащом. Петр садится на авансцене и начинает играть на гармонике. Несчастливцев и Аркашка пересаживаются к краю стола, сидят рядом.

Бодаев подходит с бутылкой, становясь между Аркашкой и Несчастливцевым, спрашивает об Аркашке: «Кто он такой?».

Буланов: «Актер».

{357} Бодаев: «Забавный».

Аксюша уходит со сцены.

Аркашка: «Скворцом свищу, сорокой прыгаю». *(Отворачивается от Бодаева. Бадаев льет вино из бутылки на голову Аркашки. Аркашка вскакивает, вытирается платком, замахивается на Бодаева, опять садится.)*

Бодаев: «… Заходите ко мне, милости прошу!»

Несчастливцев: «Забавлять-то тебя? Шутов заведи!» *(Хватает Бодаева за шиворот и отталкивает его.)*

Буланов подходит к Несчастливцеву: «Вы, кажется, ехать собираетесь?.. Давно пора».

Аркашка садится, кладет ноги на стол, ударяет по столу ногой. Буланов обращается за помощью к уряднику. Оба они подходят к столу и становятся напротив Аркашки. Урядник Аркашку гипнотизирует. Гурмыжская отсылает Карпа к Аркашке. Карп упрашивает снять ногу со стола. Аркашка на стол кладет вторую ногу. Все гости, уцепившись друг за дружку, бегают по авансцене — два раза вперед, два раза назад. Третий раз вперед и — пробег за столом по заднему плану к креслу Гурмыжской. Гурмыжская приближается к Петру и просит играть погромче. Карп сбрасывает ноги Аркашки со стола.

Гурмыжская: «Комедианты!»

Аркашка вскакивает и бежит к Несчастливцеву. Бодаев, Милонов и Карп загораживаются стульями. Несчастливцев, бросаясь вперед, задевает Буланова. Тот рикошетом задевает урядника.

Несчастливцев: «Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы!»

Аркашка лезет под стол, урядник за ним с плеткой, бьет пустое место. Аркашка вылезает с другой стороны стола, садится на стол и ногой толкает урядника в зад. Передает Несчастливцеву пистолет. Несчастливцев произносит свой монолог, Буланов мечется между столом и Гурмыжской. Гурмыжская падает в обморок на руки Буланову, который тащит ее в кресло. Улита кричит: «Воды» — и бежит за кулисы. Статский падает на колени. Гурмыжская, сидя в кресле, кладет ноги на его спину. Соседки и Улита приводят ее в чувство, растирают ноги, машут веером, салфетками, брызжут водой. В это время Несчастливцев бросает экземпляр пьесы Аркашке, начинает монолог под суфлерство Аркашки. Карп подбегает {358} к Аркашке и просит его уйти, тот отмахивается. Бодаев подбегает к Аркашке, отталкивает его и ударяет по столу. Буланов с урядником и Милоновым становятся слева от Несчастливцева.

Бодаев: «… За эти слова можно и к ответу».

Несчастливцев: «Меня?»

Несчастливцев требует у Аркашки экземпляр пьесы, Аркашка отдает и усаживается на стул. Несчастливцев показывает пьесу Шиллера «Разбойники» Бодаеву: «Смотри, цензуровано». Бодаев возвращает пьесу. Бодаев сталкивает Аркашку со стула. Аркашка пересаживается на другой. Теперь урядник отбирает у Аркашки стул. Аркашка садится на третий, Милонов прогоняет его. Тогда Аркашка ставит три стула друг на друга, забирается наверх и оттуда показывает Милонову нос.

Несчастливцев: «Ну, довольно». *(Слезает со стола, на котором читал монолог. Берет у Карпа шляпу и посох. Аркашка слезает со стульев, быстро пьет и ест.)*

Аксюша, одетая по-дорожному, входит и становится около Петра. Несчастливцев прощается с Петром и Аксюшей.

Несчастливцев: «Ну, Аркадий!..»

Аркашка, отбивая чечетку, направляется к тачке и хочет ее везти. Несчастливцев останавливает Аркашку и отводит в сторону дороги. Карп увозит тачку. Аркашка отбивает на месте чечетку.

Несчастливцев — Карпу: «Скажи, что господа пешком пошли!».

Восмибратов пускается в пляс по дороге, Аркашка падает на дорогу, выделывая ногами антраша.

Несчастливцев: «Руку, товарищ!»

Несчастливцев передает Аркашке сумочку, удочку. Оба идут вверх по дороге. Оркестр громко играет краковяк. Тур слева направо: Бодаев с соседкой, урядник с попадьей, статский с соседкой и Буланов с Улитой. Потом тур справа налево. Милонов отплясывает по диагонали сцены. Все уходят.

У дороги остаются Аксюша, Петр, Карп, дворня; Восмибратов уходит наверх. Оркестр кончает играть. Синий свет. Петр начинает на гармошке вальс «Две собачки». Подняв в прощальном приветствии руки, Петр с Аксюшей медленно уходят вверх по дороге.

*(Публикация В. А. Максимовой)*

## **{****359}** М. А. Чехов О пяти великих русских режиссерах

В момент, когда М. А. Чехов выступил перед небольшой аудиторией своих американских учеников с беседой «О пяти великих русских режиссерах» (имея в виду К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова) его отделяла от жизни советского театра почти тридцатилетняя полоса пребывания в эмиграции. Годы зарубежных скитаний Михаила Чехова были горькими, в творческом отношении почти бесплодными. Во всяком случае все, что ему удалось сделать вдали от родины, не шло ни в какое сравнение с такими его московскими актерскими шедеврами, как Хлестаков или Гамлет, Эрик XIV в одноименной трагедии Стриндберга или шекспировский Мальволио, Аблеухов в «Петербурге» по Андрею Белому или Муромский в «Деле» Сухово-Кобылина. Рассказывая американским слушателям о русских режиссерах, вместе с которыми или рядом с которыми он работал, Михаил Чехов с понятным волнением вспоминал прекрасную пору расцвета своего собственного дарования. Его беседа окрашена острой и нескрываемой ностальгией, тоской по оставленной родине и по советскому театру 20‑х годов.

Характеристики, которые дал М. А. Чехов крупнейшим русским режиссерам, очень выразительны, полны любви и восхищения, но, конечно, до крайности субъективны. В беседе отчетливо слышны порой отголоски полемики, завязавшейся еще во время работы М. Чехова в СССР, в МХАТ-Втором. Известно, в частности, что М. А. Чехов оспаривал некоторые положения системы К. С. Станиславского и пытался на свой лад усовершенствовать, дополнить и развить теоретические принципы и педагогические приемы учителя. (Эти его попытки сами по себе отнюдь не лишены определенного практического значения.) М. Чехову казалось, что К. С. Станиславский недооценивает функцию воображения, фантазии в творческом процессе воплощения сценического образа, и эту давнюю свою ошибку он опять повторил в 1955 г., пытаясь охарактеризовать {360} искусство Станиславского-режиссера. Можно с уверенностью предположить, что, если бы М. Чехов присутствовал на репетициях «Мертвых душ» или «Тартюфа», которые вел Станиславский, ему пришлось бы полностью пересмотреть свое мнение по этому вопросу.

С другой стороны, искусство Мейерхольда (совместно с которым М. Чехов никогда не работал, хотя оба они мечтали о творческом содружестве и хотя Мейерхольд и в 30‑е годы упорно уговаривал Чехова вернуться в Советский Союз, вступить в труппу ГОСТИМ) обрело в истолковании Чехова привкус отнюдь не свойственного Мейерхольду мрачного «демонизма», чуть ли не мистики.

Знакомясь с текстом беседы М. Чехова, читатель должен учитывать некоторые сдвиги и неточности восприятия, по-видимому неизбежные в специфических обстоятельствах, вызванных длительной и тягостной для артиста оторванностью от родной почвы. Эти неточности, равно как и отдельные фактические ошибки, допущенные М. Чеховым, указаны ниже в примечаниях к тексту беседы.

Тем не менее в целом беседа М. Чехова представляет большой интерес. Три десятилетия эмигрантских странствий убедили М. Чехова в том, что русская советская режиссура 20‑х годов задала тон развитию всего мирового театра, выработала средства современной сценической выразительности, что новаторский опыт русских советских режиссеров дает мощные импульсы дальнейшим творческим исканиям! Другими словами, беседа М. Чехова, хорошо осведомленного о деятельности мастеров театра Западной Европы и США, — яркое свидетельство мирового значения русской советской режиссерской школы. Что же касается конкретных режиссерских портретов, которые попытался воссоздать в этой беседе Михаил Чехов, то при всей их заведомой эскизности они содержат в себе и очень проницательные догадки, и верные, меткие наблюдения, а главное, позволяют нам увидеть крупнейших мастеров советского театра глазами великого актера, высказавшегося с предельной искренностью, хотя и с большой долей субъективности.

### **{****361}** \* \* \*

Сегодня я хотел бы коснуться некоторых важных проблем нашего искусства, но не отвлеченно, а, если позволите, основываясь на примерах из режиссерской деятельности Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда, Немировича-Данченко, Таирова.

Никого из них, кроме Станиславского, вы, вероятно, не знаете. Но я постараюсь рассказать вам обо всех, кого назвал, по возможности живо… Вы не возражаете? *(Голос: «Превосходно, мистер Чехов!»)*

Возвращаясь мысленно к тому счастливому времени, когда я в течение 16 лет работал под руководством Станиславского, я стараюсь понять, что же было самым главным в его работе, в его творческой деятельности. Это был, конечно, очень разносторонний человек, и много у него было интересных особенностей, но вот одно — это, пожалуй, и есть самое главное — он был буквально одержим чувством правды. Когда-то я об этом читал, а потом и сам наблюдал его в течение этих 16 лет.

Он мог принять многое, порой даже то, что противоречило его принципам, — лишь бы это была правда, важнейший и неизменный предмет его исканий.

Неправды он не мог принять. Теперь я понимаю (раньше я этого не сознавал), что его чувство правды было совсем особенным. В нем четко выделяются два начала. Первое — это то, что мы называем теперь жизненной правдой («все должно быть так, как в жизни»); второе — внутренняя жизнь персонажа: от актера требовалась абсолютная психологическая достоверность.

Итак, чувство правды было для Станиславского основополагающим принципом, или, нет, не принципом — оно было неотъемлемой частью его творческой природы.

Но вот что всегда ставило меня в тупик; я и до сих пор не могу понять, в чем тут дело.

Он обладал воображением огромной силы, но ни в коем случае не хотел отступать от жизненной правды. И я невольно спрашиваю себя: «Зачем же была ему нужна такая богатая фантазия? И что же тут фантазировать, если мы просто копируем окружающую действительность?». Это проблема, разрешить которую мне не удалось, да и не удастся. Предоставляю это вам.

{362} Его чувство правды и его воображение работали одновременно, но никогда не дополняли друг друга[[315]](#endnote-27).

Воображение неуемное, а на сцене показывает вот этот стул, вот этот стол, вот эту скатерть… Вы понимаете?..

Объяснить этот парадокс я решительно не в состоянии и просто сообщаю вам о нем как об интересном психологическом факте.

Как фантазия, так и верность жизненной правде, особенно правде внутренней жизни, всегда служили Станиславскому критериями.

Был у нас в России режиссер и актер Мейерхольд (вы, может быть, слышали?) — художник совсем другого склада и как режиссер, и как актер; полная противоположность Станиславскому. Эти два человека работали в совершенно различных направлениях.

Воображение Мейерхольда… ничего, что я говорю о человеке, которого вы, может быть, не знаете? *(Возгласы одобрения.)* Так вот, он тоже обладал неукротимым воображением. Оно властно пересоздавало, реконструировало или даже, может быть, скорее разрушало реальность. Это ясно более или менее? *(Голоса: «Да, да!»)*

Он давал волю своему воображению, чтобы не изображать жизнь, — все, что угодно, только не реальность![[316]](#endnote-28) И в то же время ему всегда было свойственно обостренное чувство правды, однако совсем особого рода. Все, что он делал как режиссер и требовал от актера, — все это должно было быть правдой, но преломленной его деспотическим воображением.

Оно было сильно, — это чувство правды, — и режиссерский деспотизм Мейерхольда был фактически на нем основан. «Пусть то, что вы делаете, правдиво и достоверно. Но это не соответствует моему представлению, а стало быть, и не может иметь места! Только мое воображение!»

И что было особенно характерно для его воображения, так это его поразительная способность проникать внутрь и выходить за пределы той самой жизненной правды, которой был так предан Станиславский. Неиссякаемая вдохновенная фантазия открывала ему такие глубины жизни, какие не были доступны никому другому. Все он видел по-своему и стремился воплотить в сценических образах свое видение действительности. Итак, я бы сказал, что Мейерхольд преувеличивал (разумеется, в хорошем {363} смысле этого слова) роль воображения. Станиславский преуменьшал.

Но, несмотря ни на что, эти два великих мастера искренне восхищались друг другом, и не просто по-человечески, а как художник художником, были способны оценить работу друг друга… Вот это — тоже проблема.

Станиславский тяготел к натурализму (я воспользуюсь этим модным термином), а Мейерхольд с его необузданным воображением — как бы поточнее выразиться? — к демонизму, что ли. *(Смех)* … Я объясню вам потом, что я имею в виду.

Станиславский пригласил Мейерхольда работать в своем театре в качестве актера и преподавать в студии, надеясь… На что же? Не знаю. *(Смех.)* Вот вам и еще одна любопытная проблема! Они не могли делать одно и то же дело, эти два экстремиста, — ни в коем случае! Тем не менее им как-то удалось несколько лет проработать вместе — я уж не знаю как, — и все это время Мейерхольд подчинялся правде Станиславского[[317]](#endnote-29).

В чем же сущность мейерхольдовского видения жизни и человека? Воображение неизменно приводило его к сверхтипам. Я назвал бы это именно так. Для Мейерхольда не существовало просто персонажа, просто характера! Никогда! Для него существовали только типы, даже больше, чем типы, — это были какие-то фантасмагорические воплощения человеческих качеств.

Почему я сказал «демоническое воображение»? Потому что во всем он прежде всего видел зло. Все наши слабости и прегрешения разрастались в его глазах до неимоверных размеров, и, режиссируя, он действовал, как беспощадный… *(длинная пауза)* психоаналитик. *(Смех.)*

Вы понимаете, что я имею в виду? Очень трудно найти подходящие слова…

В людях и событиях он обнажал самое жестокое, темное, ужасающее, воплощая все это в сверхтипах, и выносил на сцену.

Все его спектакли были поистине демоничны и в то же время чрезвычайно привлекательны. Меня они всегда очень интересовали, я искренне любил его как художника. Он показывал или, лучше сказать, открывал нам, своим друзьям и зрителям, такие вещи, каких без него мы ни за что не смогли бы увидеть.

{364} Итак, его воображение выходило далеко за пределы того, что мы можем увидеть или представить себе. (Извините, что я говорю так неуклюже, — все это очень трудно выразить.)

Я попробую привести несколько примеров. Некоторые из вас, может быть, знают «Ревизора»? (Эту пьесу и здесь играют.) Ее написал Гоголь. Так вот, Мейерхольд поставил эту пьесу. Что же он сделал? Персонажи комедии перенесли его в удивительный мир гоголевской фантазии. Он проник в ту сферу, которая для драматурга была родной стихией. А Гоголь, как вы, вероятно, знаете, а может быть, и нет, был ведь и сам большой оригинал; он тоже все изображал в сверхтипах и притом как-то смещенно, утрированно, но всегда высокохудожественно.

Мейерхольд утрировал все, что уже было утрировано Гоголем… *(Смех.)* В результате люди, т. е. коллеги и зрители, либо принимали его полностью и влюблялись на всю жизнь, либо отвергали и ненавидели, как злейшего врага. Середины не было!

Главное действующее лицо «Ревизора» — Хлестаков. Но, может быть, вы не знаете пьесу? *(Голоса: «Знаем, мы все ее неплохо знаем!»)*

Вот и отлично. Итак, Хлестаков (здесь его играл Фил Браун[[318]](#endnote-30)) — это шалопай, почти дурак. Он приезжает в уездный город, разыгрывает из себя важную персону, и все перед ним пресмыкаются. Молодой, красивый. Волочится то за женой, то за дочкой городничего…

Что же делает с этим персонажем Мейерхольд? Он одевает его во все черное, как монаха. *(Смех.)* Из‑за темных очков почти не видно его глаз… *(Смех.)* У гоголевского Хлестакова и в голове, и в сердце — пустота; он быстро говорит, быстро движется — чуть не летает. Мейерхольд все ставит с ног на голову. Он заставляет Хлестакова говорить и двигаться очень медленно. Да еще эти темные очки и черные волосы… *(Показывает. Смех.)*

Но вот дело доходит до его знаменитой речи, когда Хлестаков врет, врет, врет и, наконец, до того завирается, что чуть с ума не сходит от своего вранья. *(Показывает, Что делает в этом эпизоде мейерхольдовского спектакля Хлестаков, временами давая односложные пояснения.)* Как видите, все не так, как у Гоголя.

{365} И вот такой Хлестаков (почему, мне опять-таки неясно) производил огромное впечатление. Это был сам дьявол. Собственно говоря, у Гоголя он тоже дьявол, но только не до такой степени. Воображение Мейерхольда, умевшее проникать в суть вещей и выходить за пределы их сути, создало куда более зловещего дьявола.

Теперь другой пример. Вам не скучно? *(Возражения.)* Я ведь не собирался читать лекцию по истории театра, я просто хотел…

Голос. Мистер Чехов, уверяю Вас, это самый волнующий вечер в моей жизни!

Чехов. Ну, это в Вашей. *(Смех.)*

Итак, еще один пример из той же мейерхольдовской постановки «Ревизора». Совершенно неожиданно на сцене появляется некое действующее лицо, которого у Гоголя нет. Нет и в помине. Какой-то офицер, майор, что ли… *(Мнется.)*

Голос. Высокого ранга?

Чехов. Ну, да… У Гоголя о нем — ни единой строчки! Такого персонажа нет! Он одет в ярко-голубую униформу, какой никогда не было не только в России, но и ни в какой другой стране[[319]](#endnote-31). *(Смех)*. Чем-то до крайности удрученный, расхаживает он, чуть не плача, среди своих партнеров, ничего не делает, ничего не говорит. Никто его не замечает, и весь он такой душка *(смех)*, выражение лица ультрапессимистическое *(показывает, все время хохот.)* Вот так он расхаживает, потом вдруг садится за фортепиано и начинает играть! *(Новый взрыв хохота.)* Что он играет и вообще играет ли, непонятно. *(Смех.)* Ясно только, что ему очень грустно. *(Показывает. Реакция самая бурная.)* Что же все это значит? *(Смех.)* Но что бы там ни было, опять потрясающее впечатление. Это было как эксперимент психоаналитика. Это заставляло меня, да и не меня одного, а, пожалуй, любого зрителя внезапно почувствовать: «Да ведь это же я… Где-то в потаенных коридорах и лабиринтах моей души спрятан вот этот некто в ярко-голубом *(некоторые смеются)*, а никто об этом не знает, даже я сам».

Как психоаналитик Мейерхольд был безупречен, и неизменно добивался желаемого эффекта, воздействуя на психику зрителя таким вот необычным образом.

Итак, его воображение было, как я уже сказал, демоническим, {366} иногда он мог быть даже претенциозным, но он постоянно что-то открывал. Он ничего не выдумывал, просто видел то, чего не видел никто другой. Такова была его природа. И когда вы смотрели на сцену, вы чувствовали: все это существует, и этот офицер высокого ранга, и то существует, и это… — во мне, а может быть, и в окружающих меня людях. И только Мейерхольду это было доступно, и только он умел это вскрыть. Причем его никогда не беспокоило, примет ли его зритель или нет, что он скажет, что почувствует. Он был так же одержим своей правдой, как Станиславский — своей, хотя эти две правды были диаметрально противоположны.

Да, странные, демонические, безумные (не буквально, конечно, — я просто ищу подходящее слово) создания Мейерхольда были по-своему правдивы. Станиславский и Мейерхольд воплощали две противоположные крайности. Но их творения были таковы, что вы постоянно чувствовали: это правда — очень разная, но всегда правда.

Нечто среднее между этими двумя интереснейшими художниками — да, именно так — представлял собой Вахтангов, чье творчество испытывало на себе влияние и Станиславского, и Мейерхольда одновременно. Ему удавалось сочетать в себе эти два, казалось бы, взаимоисключающих начала. Воображение Вахтангова всегда стремилось уйти, отвлечься от реальности, которой Станиславский был так предан. В этом сказывалось влияние Мейерхольда. Станиславский всегда старался (конечно, интуитивно, бессознательно) убедить зрителя в том, что театра нет. «Мои спектакли — жизнь. Настолько жизнь, что спустя несколько мгновений после того, как поднимается занавес, вы забываете, что вы в театре. Вы с теми, кто на сцене».

Мейерхольд каким-то сверхъестественным усилием выбрасывал вас за пределы реального мира и переносил в совсем иной мир. Это была сверхъестественность. Это было… Не знаю, как сказать… извините меня, ради бога, я так неловок, мне очень трудно найти нужные слова… Это был уже не театр, а что-то иное, что-то большее! Бог знает что! Какая-то совершенно самостоятельная жизненная сфера!

Вахтангов делал все возможное, чтобы лишний раз напомнить зрителю: «Смотрите, это театр, это не реальность, {367} как у Станиславского, и это совсем не потусторонний мир, как у Мейерхольда, это просто сочная театральность».

Вахтангов никогда не стремился создавать иллюзий, как, например, Станиславский, который заставлял вас перестать быть самим собой, зажить одной жизнью с данным действующим лицом, смеяться и плакать вместе с ним, или как Мейерхольд, который терзал вас своими адскими наваждениями, так что вы забывали и жизнь, и землю, и все что ни есть.

У Вахтангова все происходило здесь, на земле, на самом деле, но ничего натуралистического, никаких иллюзий (ни в духе Станиславского, ни в духе Мейерхольда), во всем чувствовался театр. Его театральность доходила до такого совершенства, что вы благодаря Вахтангову начинали любить театр совсем по-новому — любить театр как таковой. Была в нем и развлекательность, и фантастичность. Но Вахтангов унаследовал от Станиславского непреодолимое стремление к правде. При всей своей театральности он всегда был правдив. Опять-таки ничего надуманного, ничего такого, что не было бы оправдано, чего нельзя было бы объяснить.

Итак, этим трем режиссерам удалось необыкновенно расширить пределы достижимого. Эти три разных подхода к театральному искусству представляются мне особенно значительными потому, что они открывают нам небывалую свободу в выборе творческого метода.

Сопоставляя крайности Мейерхольда и Станиславского с относительно умеренной театральностью Вахтангова, мы в конце концов приходим к убеждению: все допустимо, все возможно в театре. И нам остается только выбрать, каким путем идти.

Я счастлив, что мне довелось жить рядом с этими великими людьми — не изучать их, читая историю театра, а именно жить вместе с ними.

Я, может быть, говорил не слишком убедительно, но я хотел показать вам, что эти люди навсегда избавили нас от профессионального страха, освободили нас от всех возможных сомнений, запретов. Оглядываясь на их огромный опыт, вы говорите себе: «Чего же мне бояться как режиссеру или как актеру? Да нечего! И не мне одному, всякому ясно, что бояться нечего!».

Эти трое уничтожили всякие запреты и сомнения, всякую {368} неопределенность. Они показали, что если у вас есть подлинная фантазия, если у вас живое, обостренное чувство правды, вы можете делать все что угодно.

В последнее время не только в этой замечательной стране, но и в Европе, да буквально повсюду, мы достаточно пострадали от того, что постоянно что-нибудь запрещалось. «Только, пожалуйста, никаких крайностей! Ни‑ни‑ни‑ни! Не надо слишком вправо, не надо слишком влево». Вот это в нашем деле совершенно недопустимо!

Конечно, моя попытка рассказать вам об этих трех режиссерах оказалась довольно неловкой, но целью моей было показать, что вот этого самого «пожалуйста, не надо» не должно быть и в помине. Это величайшая катастрофа нашего времени. Всегда и повсюду находится нечто такое, чего, видите ли, нельзя переступить! Мы должны переступать! Если представить себе эти три замечательных явления в театральном искусстве во всем их значении, то всем запретам, всем этим, как говорят немцы, «verboten» приходит конец.

Вопреки всем существующим запретам у вас возникает какое-то небывалое чувство свободы. «Я могу играть что угодно, и в этом всегда может быть что-то от Станиславского, и от Вахтангова, и от Мейерхольда».

Не знаю, как другие, но лично я без них, без этих трех режиссеров, такой свободы, пожалуй, никогда бы не испытал. Они открыли три волшебные двери в разные сферы нашего искусства. Но все трое по существу говорили одно и то же: «Доверяйте своей фантазии и своему чувству правды на все сто процентов, и вы будете свободны!». Так оно и есть.

Московский Художественный театр создали двое: Станиславский и Немирович-Данченко. Они оба одинаково «виноваты» в создании этого самого Художественного театра. Но по какому-то капризу судьбы имя Станиславского упоминают постоянно, а имя Немировича — гораздо реже. Это несправедливо. Оба сделали одинаково много для того, чтобы создать этот театр. Станиславский и Немирович-Данченко всю жизнь работали вместе и влияли друг на друга очень сильно.

Того, что я уже сказал вам о Станиславском, конечно, недостаточно. Ведь я говорил только о его уникальном чувстве правды и воображении, которое было направлено {369} неизвестно на что, так как все у него было, как в жизни.

В Немировиче-Данченко режиссер сочетался с незаурядным математиком. Он обладал поразительной способностью проникать в человеческую психологию, хотя и не был сверхпсихологом, как Мейерхольд, а просто психологом. Над чем бы он ни работал, ум математика помогал ему сразу же схватить главную мысль, основную идею, в этом заключалась его гениальность. Он никогда не путался в деталях. Его блестящий ум быстро и безошибочно находил это ведущее, определяющее нечто, этот остов, костяк спектакля, который благодаря его умению увидеть каждую мельчайшую деталь человеческой психологии постепенно обретал плоть. Спектакль у него походил на симфонию, где каждый инструмент оркестра на своем месте, — как у Тосканини. Ведь от слуха Тосканини ничто не ускользало *(смешно копируя)*: «Ага, что-то не то!..». Вот так и Немирович замечал малейшую психологическую неточность и сразу же ее устранял. Под влиянием Немировича у Станиславского заметно усилилось стремление к стройности, целостности, завершенности. Понятно я говорю? *(Голос: «Очень понятно!»)* Это стремление приводило Станиславского к сверхобъективности по отношению к пьесе, к автору, к персонажам и к другим менее значительным элементам спектакля.

Совместные работы этих двух режиссеров по существу представляют собой проницательность Немировича в интерпретации Станиславского. Разумеется, дело никогда не обстояло так, что один учил другого, — нет, они перенимали друг у друга невольно, в процессе многолетней совместной работы. Но чему Немирович научился у Станиславского, если можно так выразиться в данном случае, так это человечному подходу к театру, к персонажам и т. д.

Основной рисунок спектакля был созданием математика, блестящего математика. Станиславский наполнял его настроением, атмосферой, жизнью. И теперь я понимаю, что они не просто создали Художественный театр как организацию — они создали стиль, лицо этого театра.

Они были так нужны, так полезны один другому, но — пусть это останется между нами — они еще и ненавидели друг друга![[320]](#endnote-32) *(Смех.)* Опять проблема! *(Смеясь.)* Почему?! Это ведь так странно! Разумеется, они всегда были {370} очень корректны, но я знал их близко, я работал с ними 16 лет, я видел много такого, что скрыто от глаз постороннего. Безусловно, оба были настоящие джентльмены, всегда очень внимательные друг к другу. Они говорили про самих себя: Станиславский — это муж, а Немирович — жена. *(Смех.)* Так это за ними и осталось. Словом, в них как-то уживались взаимная любовь и взаимная ненависть. *(Смех.)*

Я позволю себе маленькое отступление, можно?

Голос. Пожалуйста.

Станиславский был необыкновенно элегантен. Любой, даже самый обыденный жест, каждое слово, походка, одежда — все это было великолепно, всем этим можно было любоваться.

Немирович был джентльменом несколько в другом роде. Он всегда был прекрасно одет, вообще производил впечатление светского человека, но при этом был ужасно неуклюж! Свет не производил подобного увальня! *(Смех.)* Он наступал на собственные ноги, вечно все тащил за собой, натыкался на стулья, но все-таки оставался элегантным. *(Показывает. Все время хохот.)* Станиславский был великан; Немирович — еще ниже, чем я. Он все старался как-нибудь приподняться, стать на что‑нибудь — лишь бы казаться хоть немножко повыше; а Станиславский, наоборот, делал все возможное, чтобы казаться ниже. Словом, оба ужасно страдали от своего роста.

Итак, Московский Художественный театр был детищем этого блестящего математика и этого замечательного гуманиста.

Вахтангов сочетал в себе все лучшее, что было у Станиславского и Немировича. Он находил основной рисунок спектакля с легкостью Немировича и не уступал Станиславскому в теплоте, сердечности, эмоциональности, в умении создать атмосферу.

Вахтангов представлял собой что-то вроде сосуда, в котором скапливалось все, что было в то время хорошего в русском театре. Причем он ничего ни у кого не крал, просто своеобразие его гения состояло в способности впитывать в себя все лучшее и преломлять по-своему, по-вахтанговски.

Иногда он работал как бы в духе Мейерхольда, но это {371} был веселый, счастливый Мейерхольд с неповторимым юмором! Все у него выходило приятно, не обидно. Никто не относился к нему с ненавистью, потому что он никого не обижал.

Мейерхольд был пессимистом. Главным образом он видел зло, а потому и не был особенно склонен к юмору. То есть юмор у него, конечно, появлялся, но горький, горький юмор[[321]](#endnote-33). И тем не менее веселость, легкость, жизнерадостность Вахтангова нередко заражали Мейерхольда. Вообще все, о ком я сегодня говорил, очень сильно влияли друг на друга, хотя, может быть, даже не сознавали этого.

Однако, насколько мне известно, Мейерхольд так и не смог привить себе вахтанговскую веселость, его оптимистический взгляд на жизнь и по-прежнему видел только темное, бесовское, мучительное. Но он так любил Вахтангова, что все-таки кое-что от него перенял.

Был в России еще один знаменитый режиссер — Таиров. Для него самым характерным было то, что он все делал с целью. Все с целью и очень поверхностно. Никакой глубины, никаких идей — ничего! Так по крайней мере казалось. Краски, костюмы, движение, трюки, пение, танцы — без всякого смысла! Все поверхностно! Но это не было поверхностно. Во всем этом было что-то неповторимо таировское, что-то такое, чему можно было бы найти много разных названий, но, думаю, лучше всего сказать «красота». Все было очень красиво, все радовало глаз!.. Но, нет, все-таки, пожалуй, не только глаз. Таиров был влюблен в красоту. И Вахтангов, этот чудесный сосуд, вобрал в себя таировскую красоту и перенес ее в свой театр.

Мейерхольд из года в год все настойчивее старался убрать со сцены все, что только можно, — чуть ли не весь реквизит. Перед вами была голая, грязная, пыльная сцена. Там и тут отдельные клочки декорации. Никаких украшений: «К черту! Вот, смотрите — это все!».

Для Таирова красота была самоцелью[[322]](#endnote-34).

Вахтангов тоже очень часто пренебрегал реквизитом. Сцена была голой, но казалась удивительно нарядной. Никакой пыли, никакой грязи! Вам хотелось смотреть, вас тянуло туда — так все было там красиво и привлекательно. Понимаете?

{372} Итак, мы уже видели, что возможен синтез таких, казалось бы, взаимоисключающих начал, как методы Станиславского, Мейерхольда и Таирова. Вахтангов нам это доказал. Он сумел совместить то, что казалось несовместимым. И опять мы приходим к тому, о чем я уже говорил: все возможно в театре, все! И если критик или зритель говорит: «О, я отрицаю Мейерхольда — я люблю Станиславского», — это неправда, это просто бессмыслица!

Вахтангов показал нам, что допустима любая комбинация и результат может быть превосходный — выйдет и красиво, и впечатляюще, и глубоко, и изящно, и математически точно, и человечно. Все это вполне возможно. И опять хочется повторить: свободы! Как можно больше свободы в совмещении элементов, кажущихся несовместимыми! Только смелость, только свобода нужна! И не надо говорить: «Я принимаю Станиславского, я не принимаю Мейерхольда». Это величайшее, досаднейшее недоразумение! В последнее время оно распространилось по всей Европе и даже, насколько мне известно, не только по Европе среди критиков, зрителей, людей нашей профессии… Это «или‑или» — просто болезнь! Нет никакого «или‑или»! Все возможно! В разных сочетаниях и вариантах. И нет никаких запретов! Не должно их быть! Я твердо верю, что придет время, и это будет понято. Все актеры и режиссеры мира поймут эту замечательную истину: все возможно! Все совместимо и сочетаемо! Смелость! Свобода! Так воспитали нас Станиславский, Мейерхольд, Таиров и другие. Мы поняли, что, играя любую пьесу, любую роль, можно совмещать трагедию, драму, комедию, клоунаду.

Скептик, пожалуй, скажет: «Но существуют ли в таком случае трагедия, комедия, драма?». Не знаю! Они знали!

*(Перевод с английского И. А. Колобродова)*.

#### Примечания

Беседа «О пяти великих русских режиссерах» (в ряду других лекций) была произнесена М. А. Чеховым незадолго до смерти, в 1955 г. в «Лаборатории актера» в Голливуде (США). Лекция в грамзаписи на английском языке находится в настоящее время в архиве М. А. Чехова в ЦГАЛИ (ф. № 2316, оп. 2, ед. хр. 63).

*(Публикация К. Л. Рудницкого и М. Н. Строевой)*

1. *Марджанишвили К. А*. Творческое наследие: Воспоминания. Статьи и доклады. Тбилиси: Заря Востока, 1958, с. 147 – 148. [↑](#footnote-ref-2)
2. О партийной и советской печати. М.: Правда, 1954, с. 343 – 344. [↑](#footnote-ref-3)
3. Там же, с. 346. [↑](#footnote-ref-4)
4. Цит. по кн.: *Луначарский А. В.* О театре и драматургии. М.: Искусство. 1958, т. 1, с. 663 – 664. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Марков П. А*. О театре. М.: Искусство, 1974, т. 1, с. 312. [↑](#footnote-ref-6)
6. Цит. по кн.: *Мацкин А*. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973, с. 106. [↑](#footnote-ref-7)
7. Там же, с. 104. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Станиславский К. С*. Доклад на общем собрании Товарищества МХТ 31 декабря 1917 г. — Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 1116/2. [↑](#footnote-ref-9)
9. См., напр.: Огонек, 1973, № 41, с. 25. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Головашенко Ю*. Режиссерское искусство Таирова. М.: Искусство, 1970, с. 94. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма. М.: Искусство, 1979, т. 2, с. 429 – 430. [↑](#footnote-ref-12)
12. Цит. по кн.: *Марджанишвили К. А*. Творческое наследие: Письма. Воспоминания и статьи. Тбилиси: Литература да хеловнеба, 1966, с. 559. [↑](#footnote-ref-13)
13. Театр и драматургия, 1935, № 11, с. 4. [↑](#footnote-ref-14)
14. Цит. по кн.: *Марджанишвили К. А*. Творческое наследие: Письма. Воспоминания и статьи, с. 572. [↑](#footnote-ref-15)
15. Там же, с. 573. [↑](#footnote-ref-16)
16. Цит. по кн.: *Головашенко Ю*. Указ. соч., с. 98. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8‑ми т. М.: Искусство, 1959, т. 6, с. 210. [↑](#footnote-ref-19)
19. Цит. по кн.: *Мацкин А*. Указ. соч., с. 112. [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же, с. 117, 118. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 392. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Таиров А. Я*. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: ВТО, 1970, с. 145. [↑](#footnote-ref-23)
23. Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917 – 1921 гг. Л.: Искусство, 1968, с. 145. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Луначарский А. В*. Указ. соч., т. 1, с. 169. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Вахтангов Евг*. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1959, с. 239 – 240. [↑](#footnote-ref-26)
26. Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 45. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Вахтангов Евг*. Указ. соч., с. 165. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 2, с. 63. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968, ч. 2, с. 32. [↑](#footnote-ref-30)
30. Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1917 – 1921, с. 169 – 170. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же, с. 141. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 381 – 382. [↑](#footnote-ref-33)
33. Цит. по кн.: *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. М.: ВТО, 1973, т. 3, с. 142. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 1, с. 138. [↑](#footnote-ref-35)
35. Вестник театра, 1920, № 72/73, с. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-36)
36. Арена. Пг.: Время, 1924, с. 89. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Таиров А. Я*. Указ. соч., с. 183. [↑](#footnote-ref-38)
38. См.: *Садко*. Еще о «Ревизоре» в Художественном театре. — Театральная Москва, 1921, 17 нояб. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Строева И. Н*. Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938. М.: Наука, 1977, с. 37. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Виноградская И*. Указ. соч., т. 3, с. 203 – 204. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 1, с. 391. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Чехов М. А*. Путь актера. Л.: Academia, 1928, с. 94 – 95. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же, с. 98. [↑](#footnote-ref-44)
44. Там же, с. 145. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 2, с. 518. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же, с. 117. [↑](#footnote-ref-47)
47. Экран, 1921, № 10, с. 12. [↑](#footnote-ref-48)
48. См. кн.: *Строева М. Н*. Указ. соч., с. 61. [↑](#footnote-ref-49)
49. Гоголь и Мейерхольд. М.: Никитинские субботники, 1927, с. 85 – 86. [↑](#footnote-ref-50)
50. Цит. по кн.: *Громов В*. Михаил Чехов. М.: Искусство, 1970. с. 94. [↑](#footnote-ref-51)
51. См.: *Кнебель М*. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967, с. 100 – 108. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Громов В*. Указ. соч., с. 96. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 37. (Курсив мой. — *А. А*.) [↑](#footnote-ref-54)
54. *Вахтангов Евг*. Указ. соч., с. 209. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же, с. 158. [↑](#footnote-ref-56)
56. Цит. по кн.: *Новицкий П*. Современные театральные системы. М.: ГИХЛ, 1933, с. 130. [↑](#footnote-ref-57)
57. Там же, с. 131. [↑](#footnote-ref-58)
58. Там же, с. 124, 130. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Вахтангов Евг*. Указ. соч., с. 201. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 2, с. 48. [↑](#footnote-ref-61)
61. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 6, с. 116 – 117. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 2, с. 49. [↑](#footnote-ref-63)
63. Цит. по кн.: *Захава Б*. Современники. М.: Искусство, 1969, с. 306. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Луначарский А. В*. Указ. соч., т. 1, с. 426. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 2, с. 63. [↑](#footnote-ref-66)
66. Там же, с. 531. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Луначарский А. В*. Указ. соч., т. 1, с. 497. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Марков П*. Указ. соч., т. 3, с. 169. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М.: Искусство, 1952, с. 72. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Луначарский А. В*. Указ. соч., т. 1, с. 497. [↑](#footnote-ref-71)
71. Цит. по кн.: *Виноградская И*. Указ. соч., т. 3, с. 141. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Таиров А. Я*. Указ. соч., с. 322 – 323. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 2, с. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Виноградская И*. Указ. соч., т. 3, с. 511 – 512. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969, с. 319. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Строева М. Н*. Указ. соч., с. 106. [↑](#footnote-ref-77)
77. Цит. по кн.: *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 2, с. 567. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Горчаков Н*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М.: Искусство, 1952, с. 310 – 311. [↑](#footnote-ref-79)
79. Цит. по кн.: *Строева М. Н*. Указ. соч., т. 2, с. 116. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 2, с. 66. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Горчаков Н*. Указ. соч., с. 315. [↑](#footnote-ref-82)
82. Вопросы театра. М.: ВТО, 1970, с. 93. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Таиров А. Я*. Указ. соч., с. 192. [↑](#footnote-ref-84)
84. Красная газета, 1926, 29 янв. (веч. вып.). [↑](#footnote-ref-85)
85. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 329 – 330. [↑](#footnote-ref-86)
86. Цит. по кн.: *Завадский Ю*. Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975, с. 163. [↑](#footnote-ref-87)
87. Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967, с. 120. [↑](#footnote-ref-88)
88. Там же. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Захава Б*. Указ. соч., с. 388 – 389. [↑](#footnote-ref-90)
90. Встречи с Мейерхольдом, с. 293 – 294. [↑](#footnote-ref-91)
91. Там же, с. 120. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 4, с. 537. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Бирман Серафима*. Путь актрисы. М.: ВТО, 1962, с. 132. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 4, с. 536. [↑](#footnote-ref-95)
95. Советский театр. Документы и материалы: Русский советский театр. 1921 – 1926. Л.: Искусство, 1975, с. 186. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Велехова Н*. Охлопков и театр улиц. М.: Искусство, 1970, с. 83. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Попов Алексей*. Воспоминания и размышления о театре. М.: ВТО, 1963, с. 203. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Марков П*. Указ. соч., т. 1, с. 175. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Луначарский А. В*. Указ. соч., т. 1, с. 651 – 652. [↑](#footnote-ref-100)
100. См.: Зрелища, 1922, № 1, 4, 8. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Юзовский Ю*. За новую социалистическую эстетику! — Театр и драматургия, 1935, № 4, с. 6 – 7. [↑](#footnote-ref-102)
102. Там же, с. 7. [↑](#footnote-ref-103)
103. См.: Советский театр, 1932, № 9, с. 23. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого. М.: Academia, 1936, с. 162. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Беньяш Р*. Режиссер оживает в актере. — В кн.: Режиссура в пути. Л.; М.: Искусство, 1966, с. 47 – 48. [↑](#footnote-ref-106)
106. Там же, с. 48. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого, с. 162 – 163. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Коонен Алиса*. Страницы жизни. М.: Искусство, 1975, с. 354. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Таиров А. Я*. Указ. соч., с. 349. [↑](#footnote-ref-110)
110. Известия, 1933, 27 марта. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Коонен Алиса*. Указ. соч., с. 358. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Левинсон Андрей*. «Мистерия-буфф» Маяковского. — Жизнь искусства, 1918, 11 ноября. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Ленин В. И*. О литературе и искусстве. М.: ГИХЛ, 1957, с. 567. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969, с. 334. [↑](#footnote-ref-115)
115. По поводу постановки пьесы А. Файко «Человек с портфелем» в театре Революции: Беседа с автором. — Современный театр, 1928, № 6, с. 192. [↑](#footnote-ref-116)
116. Беседа с постановщиком А. Диким. — Там же. [↑](#footnote-ref-117)
117. Беседа с художником Н. П. Акимовым. — Там же. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Блюм В*. О «человеке о портфелем»: (В порядке заключительного слова). — Новый зритель, 1928, № 18, с. 16. [↑](#footnote-ref-119)
119. Литературная газета, 1938, 12 марта. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Бескин Эм*. «Человек с портфелем». — Наша газета, 1928, 25 февр. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Цимбал С*. Заметки о «Чудаке». — Рабочий и театр, 1930, № 16, с. 9. [↑](#footnote-ref-122)
122. Там же. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же, с. 9, 10. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Сольц А*. Новые слова в старых устах. — Правда, 4929, 1 дек. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Крути И*. Поэма о топоре. — Рабис, 1931, № 10, с. 17. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Крути И*. Указ. соч., с. 17. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Рындин В*. Повторение пройденного. — Театр, 1957, № 1, с. 47. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Коонен Алиса*. Из воспоминаний о Таирове. — Театральная жизнь, 1961, № 13, с. 24. [↑](#footnote-ref-129)
129. Там же. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Медведев Бор*. «Оптимистическая трагедия». — В кн.: Спектакли и годы. М.: Искусство, 1969, с. 167. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Кузнецов И*. «Город на даре». — В кн.; Спектакли и годы, с. 243. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Вишневская И*. «Парень из нашего города». — Там же, с. 273. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 43, с. 68. [↑](#footnote-ref-134)
134. С 1921 по 1925 г. только в Москве, то открываясь, то закрываясь, действовали следующие театры миниатюр и кабаре: Театр миниатюр на Волхонке, театр «Менестрель», «Кривой Джимми», Театр веселых настроений, «Заверни», «Странствующий комедиант», Большой Тверской театр, Петровский театр миниатюр, «Труфальдино», «Калоша», «Павлиний хвост», «Острые углы», «Ванька-встанька», «Нерыдай», «Коробочка», «Скворечник» и др. [↑](#footnote-ref-135)
135. Цит. по кн.: *Дейч Александр*. Голос памяти, М.: Искусство, 1965. [↑](#footnote-ref-136)
136. К постановке «Близнецов»: Беседа с т. Фореггером. — Вестник театра, 1920, № 62, с. 14. [↑](#footnote-ref-137)
137. Зрелища, 1923, № 29, с. 8. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Крыжицкий Г*. Режиссерские портреты. М.; Л.: Теакинопечать, 1928, с. 94. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Марков П. А*. О театре. М.: Искусство, 1974. т. 1, с. 288, 308 – 309. [↑](#footnote-ref-140)
140. *Блюменфельд В*. Там, где эксцентрика. — Жизнь искусства. 1926 № 1, с. 18. [↑](#footnote-ref-141)
141. Человеческая тачка. — Зрелища, 1923, № 68, с. 15. [↑](#footnote-ref-142)
142. Три года работы Мастерской Фореггера. — Вечерняя Москва, 1924, 21 марта. [↑](#footnote-ref-143)
143. Там же. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Фореггер Николай*. Мелодия, поза, жест. — Театр и искусство. 1918, № 4/5, с. 58, 59. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Фореггер Николай*. Авангардное искусство и мюзик-холл. — Эрмитаж, 1922, № 6, с. 5, 6. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Фореггер Н*. Нэповские прелести Питера. — Эрмитаж, 1922, № 11, с. 5. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Фореггер Н*. Пьеса, сюжет, трюк. — Зрелища, 1922, № 7, с. 2. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Марков П. А*. О театре, т. 3, с. 29, 30. [↑](#footnote-ref-150)
150. Там же, с. 60. [↑](#footnote-ref-151)
151. Цит. по ст.: *Малюченко Г. С*. Первые театральные сезоны новой эпохи, — В кн.: У истоков. М.; ВТО, 1960, с. 290. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Гутман Д*. Театр Сатиры. — Рабочий и театр, 1926, № 38, с. 11. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Гутман Д*. К водевилю. — Жизнь искусства, 1927, № 11, с. 4. [↑](#footnote-ref-154)
154. Цит. по кн.: *Краснянский Э*. Встречи в пути. М.: ВТО, 1967, с. 221. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Ашмарин В*. «Женихи». — Новый зритель, 1927, № 13, с. 7. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Садко* (В. И. Блюм). Это как будто серьезно. — Жизнь искусства, 1927, № 4, с. 5. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Загорский М*. Открытие мюзик-холла. — Современный театр, 1928. № 42, с. 670. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Янковский М*. «Чужой ребенок». — Вечерняя красная газета, 1933, 29 дек. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Дрейден Сим*. «Стакан воды». — Рабочий и театр, 1934, № 19, с. 13. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Гвоздев А*. Шутники в ложе. — Советское искусство, 1935, 11 марта. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Б. Ш*. «Воздушный пирог» в театре Революции. — Рабочий и театр, 1925, № 9, с. 6. [↑](#footnote-ref-162)
162. *А. В. В*. «Воздушный пирог» В. С. Ромашова в театре Революции. — Жизнь искусства, 1925, № 9, с. 9. [↑](#footnote-ref-163)
163. *Кольцов М*. Экзамен критике. — Новый зритель, 1925, № 9, с. 5. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Ромашов Б*. Моя работа в театре Революции. — В кн.: Московский театр Революции, 1922 – 1932. М.: Изд‑во Мособлисполкома, 1933, с. 217. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Грипич А*. «Воздушный пирог». — Рабочий и театр, 1925, № 18, с. 7. [↑](#footnote-ref-166)
166. См.: *Зограф Н. Г*. Театр Революции. — В кн.: Очерки истории русского советского драматического театра. М.: Изд‑во АН СССР, 1954, т. 1, с. 356. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Шестаков Виктор*. «Воздушный пирог». — Рабочий и театр, 1925, № 18, с. 7. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Алперс Б*. Театр Революции. М.: Теакинопечать, 1928, с. 3. [↑](#footnote-ref-169)
169. Там же, с. 11. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Ярковский А*. «Воздушный пирог» в театре Революции. — Рабочий и театр, 1925, № 9, с. 6. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Александров*. «Воздушный пирог». — Рабочий и театр, 1925, № 19, с. 4. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Ю. В. С*. (Соболев). «Воздушный пирог». — Красная нива. 1925, № 14, с. 329. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Соболев Юр*. Сатира или анекдот. — Новый зритель, 1925, № 11, с. 4. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Бескин Э*. «Воздушный пирог». — Новый зритель, 1925, № 9, с. 4. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Кольцов Михаил*. «Воздушный пирог». — Правда, 1925, 24 февр. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Ромашов Б*. Указ. соч., с. 218. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Грипич А*. Начало большого пути. — В кн.: Дмитрий Николаевич Орлов. М.: ВТО, 1962, с. 206, 207. [↑](#footnote-ref-179)
179. *М. Б*. Театр Революции. — Театральная неделя, Одесса, 1925, № 13/14, с. 14. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Яковлев В*. (Я. Л. Варшавский). Дмитрий Николаевич Орлов. М.; Искусство, 1953, с, 19. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Алперс Б*. Дмитрий Орлов. — Театр, 1967, № 1, с. 88. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Бескин Э*. Указ. соч., с. 4. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Марголин С. А*. Актеры театра Революции. — В кн.: Московский театр Революции, 1922 – 1932, с. 103. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Григорьев Семен*. Еще о «Воздушном пироге». — Рабочий и зритель, 1925, № 10, с. 10. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Шахов Г*. Сергей Мартинсон. М.: Искусство, 1966, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Бескин Э*. Указ. соч., с. 4. [↑](#footnote-ref-187)
187. *М. Б*. Указ. соч., с. 14. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Ромашов Б*. Указ. соч., с. 218. [↑](#footnote-ref-189)
189. См.: *Р‑ский В*. 100‑е представление «Воздушного пирога». — Новый зритель, 1925, № 50, с. 13. [↑](#footnote-ref-190)
190. Советское искусство, 1925, № 1, с. 66. [↑](#footnote-ref-191)
191. «Заре навстречу» т. Революции. — Новый зритель, 1926, № 9, с. 12. [↑](#footnote-ref-192)
192. Там же. [↑](#footnote-ref-193)
193. Там же. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Зограф Н.* Указ. соч., с. 357. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Ромашов В*. Указ. соч., с. 220. [↑](#footnote-ref-196)
196. *Блюм В*. «Конец Криворыльска» в театре Революции. — Программы Гос. академических театров, 1926, № 28, с. 7. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 349. [↑](#footnote-ref-198)
198. «Конец Криворыльска» — новая постановка в театре Революции. — Красная нива, 1926, № 16, с. 22. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Городецкий С. Т*. Революции: «Конец Криворыльска». — Искусство трудящимся, 1926, № 13, с. 9. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Уриель* (О. С. Литовский). «Конец Криворыльска». — Комсомольская правда, 1926, 26 марта. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Мацкин А*. Молодой Астангов. — Театр, 1970, № 6, с. 49. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Соболев Ю*. «Конец Криворыльска». — Вечерняя Москва, 1926, 24 марта. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Инбер В*. Не только о пьесе. — Новый зритель. 1926, № 13. с. 7. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Востоков Ал*. «Конец Криворыльска». — Новый зритель, 1926, № 41, с. 16. [↑](#footnote-ref-205)
205. См.: «Вредный элемент» в Студии Малого театра. — Программы Гос. академических театров, 1927, № 11, с. 8. [↑](#footnote-ref-206)
206. «Вредный элемент»: Беседа с режиссером Малого театра Кавериным. — Новый зритель, 1927, № 2, с. 15. [↑](#footnote-ref-207)
207. *М. В*. «Вредный элемент». — Жизнь искусства, 1927, № 12, с. 13. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Эрманс Виктор*. «Вредный элемент». — Рабис, 1927, № 12. с. 10. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Снежницкий Ф. Я*. Режиссерские искания Ф. Н. Каверина. — В кн.: Каверин Ф. Н. Воспоминания и театральные рассказы. М.: ВТО, 1964, с. 365. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Марголин С*. «Вредный элемент». — Вечерняя Москва, 1927, 16 марта. [↑](#footnote-ref-211)
211. *Ильин Мих*. «Вредный элемент». — Новый зритель. 1927, № 12, с. 8. [↑](#footnote-ref-212)
212. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 396. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Марков П. А*. О Вс. Э. Мейерхольде. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967, с. 19. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Сахновский Вас*. «Мандат» Н. Эрдмана в постановке Вс. Мейерхольда. — Искусство трудящимся, 1925, № 23, с. 5. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Габрилович Евг*. Рассказы о том, что прошло. — Искусство кино, 1964, № 4, с. 65. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Грипич А*. Учитель сцены. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 115. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Волков Н*. «Мандат». — Известия, 1925, 25 окт. [↑](#footnote-ref-218)
218. Там же. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Рудницкий К*. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969, с. 339. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Слонимский Александр*. «Мандат». — Жизнь искусства, 1927, № 37, с. 4. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Аксенов И*. «Мандат». — Жизнь искусства, 1925, № 18, с. 8. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 289. [↑](#footnote-ref-223)
223. Там же, с. 290, 291. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Бобров С*. Статья без названия. — Жизнь искусства, 1925, № 19, с. 7. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Тверской Конст*. Мейерхольд. — Красная панорама, 1925, № 11, с. 13. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Гарин Эраст*. О «Мандате» и о другом. — В кн.: Встречи с Мейерхольдом, с. 325. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Алперс Б*. Театр социальной маски. М.; Л.: Гослитиздат, 1931, с. 19. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Луначарский А*. О политике Наркомпроса в театральном деле, — Советское искусство, 1925, № 3, с. 3. [↑](#footnote-ref-229)
229. «Да, в Шекспире есть целые полосы, которых истинный актер Художественного театра не умеет произносить. Может быть, потому, что и не хочет уметь…

     Триста лет тому назад, пятьсот лет тому назад или две тысячи лет тому назад актерское искусство понималось иначе, трактовалось как какая-то непременная отвлеченность от настоящего живого человека… И сквозь такую сугубо театральную ткань прорывались актерские настоящие живые чувства, потрясавшие своей правдой. Эти актеры имели громадный успех… Но такие индивидуальности при всей своей силе терялись в громадной, многовековой толще театральной лжи.

     Это по части актерской. Но и драматургия так или иначе приспосабливалась к такому театральному искусству, и драматурги самые крупные, самого большого мирового значения вместе с глубочайшим проникновением в человеческую душу, с необыкновенной прозорливостью в столкновения человеческих страстей, вместе с великолепным чувством театра, то есть умением передать свое гениальное понимание человека в форме театрального представления, приносили сюда и приемы, которые нам теперь, в двадцатом веке, нам, искусству Художественного театра, кажутся противоречащими самому лучшему и самому основному, что мы получаем от классиков и что мы выработали в своем собственном искусстве…» И далее: «В театральном искусстве драматургов вместе с замечательнейшими кусками, или пластами, или массивами… рядом с этим все-таки на произведениях всякого драматурга есть печать театральных вкусов его эпохи, есть почать такой театральности, которая с течением веков обветшала. Все равно, кто бы то ни был — Эсхил, или Лопе до Вега, или Шекспир, или Шиллер…

     Вместе с тем, что в драматургии и сейчас является непревзойденным в смысле прекрасного, поэтического, в то же время ясного, простого психологического раскрытия человеческих страстей, проводится и театральная форма, для нашего искусства не только обветшалая, но… и определенно враждебная» (*Немирович-Данченко Вл. И*. Театральное наследие. М.: Искусство, 1952, т. 1, с. 170 – 173). [↑](#footnote-ref-230)
230. *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы. М.: Искусство, 1968, ч. 1, с. 109. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Дикий А*. Повесть о театральной юности. М.: Искусство, 1957, с. 145. [↑](#footnote-ref-232)
232. Там же, с. 152. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Станиславский К. С*. Собр. соч.: В 8‑ми т. М.: Искусство, 1961, т. 8, с. 29. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Симонов Рубен*. С Вахтанговым. М.: Искусство, 1959, с. 12. [↑](#footnote-ref-235)
235. Там же, с. 21. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Вахтангов Евг*. Материалы и статьи. М.: ВТО, 1959. с. 188. [↑](#footnote-ref-237)
237. Там же, с. 166. [↑](#footnote-ref-238)
238. Там же, с. 162. [↑](#footnote-ref-239)
239. Там же, с. 207. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Блок Александр*. Собр. соч. М.; Л.: ГИХЛ, 1962, т. 6, с. 274. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: *Марков П. А*. О театре. М.: Искусство, 1976, т. 3, с. 76 – 78. [↑](#footnote-ref-242)
242. Там же, с. 77. [↑](#footnote-ref-243)
243. Идея «карнавализации» торжествовала в спектаклях гениальных русских режиссеров, будь то «Принцесса Турандот», «Лес» или «Горячее сердце». Можно предположить, что в теории М. Бахтина, которая подучила широкую популярность в 60‑е и 70‑е годы, отразились живые театральные впечатления 20‑х годов; в те годы, когда ученый писал свою книгу о Рабле, эти впечатления были еще свежи в памяти. См.: *Бахтин М*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 83. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Эренбург Илья*. Собр. соч.: В 9‑ти т. М.: Худож. лит., 1966, т. 8, с. 351. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 78. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Февральский А*. Пути к синтезу. М.: Искусство, 1978, с. 86. [↑](#footnote-ref-248)
248. Цит. по кн.: *Февральский А*. Указ. соч., с. 87. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Тынянов Ю. Н*. Поэтика, История литературы. Кино, М.: Наука, 1977, с. 176. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Блок Александр*. Собр. соч., т. 6, с. 348. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 2, с. 64. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 1, с. 346. [↑](#footnote-ref-253)
253. *Немирович-Данченко Вл. И*. Избранные письма. М.: Искусство, 1979, т. 2. с. 40. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Дикий А*. Указ. соч., с. 290. [↑](#footnote-ref-255)
255. «Не было ни одной репетиции, чтобы Станиславский не напоминал, что все происходит в течение одного дня» (*Кнебель М*. Вся жизнь. М.: ВТО, 1967, с. 239.) [↑](#footnote-ref-256)
256. См.: *Горчаков Н*. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М.: Искусство, 1952, с. 276 – 284. [↑](#footnote-ref-257)
257. *Алперс Б*. Театральные очерки. М.: Искусство, 1977, т. 2, с. 476. [↑](#footnote-ref-258)
258. Цит. по кн.: А. Н. Островский на советской сцене. М.: Искусство, 1974, с. 72. [↑](#footnote-ref-259)
259. Там же, с. 63. [↑](#footnote-ref-260)
260. «Ошибки большинства актеров, — пишет он, — состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результатов, насилие, которое способно привести только к ремеслу.

     Учитесь и привыкайте на подмостках не наигрывать результаты, а подлинно, продуктивно, целесообразно выполнять задачи действием, все время, пока вы находитесь на сцене. Надо любить свои задачи и уметь находить для них активные действия» (*Станиславский К. С*. Собр. соч., т. 2, с. 157). [↑](#footnote-ref-261)
261. Жизнь искусства, 1927, № 25, с. 6. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Мацкин А*. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973, с. 54 – 55. [↑](#footnote-ref-263)
263. Там же, с. 53. [↑](#footnote-ref-264)
264. См. [с. 363](#_page363) в данной книге. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 2, с. 130. [↑](#footnote-ref-266)
266. «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Л.: Academia, 1927, с. 6. [↑](#footnote-ref-267)
267. *Алперс Б*. Указ. соч., т. 1, с. 90 – 91. [↑](#footnote-ref-268)
268. См. [с. 364](#_page364) в данной книге. [↑](#footnote-ref-269)
269. Зрелища, 1924, № 74, с. 4. [↑](#footnote-ref-270)
270. См.: *Алперс Б*. Указ. соч., т. 1, с. 27 – 163. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 382. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 1, с. 225. [↑](#footnote-ref-273)
273. Там же, с. 226. [↑](#footnote-ref-274)
274. См.: Театр, 1974, № 2, с. 34. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Мейерхольд В. Э*. Указ. соч., ч. 1, с. 227. [↑](#footnote-ref-276)
276. «Мейерхольд часто делит спектакли на отдельные эпизоды — в своей совокупности они должны развернуть тему спектакля. Очень редко эти эпизоды следуют строгому сюжетному развитию или последовательно проводят сценическую интригу. Гораздо чаще они построены по принципу ассоциации — смежности или противоположности. Совокупность эпизодов в “Лесе” дает общую тему дореволюционной, помещичьей России.

     Мейерхольд даже знаменитый диалог Аркашки и Несчастливцева дробит на отдельные куски. Он хочет с птичьего полета взглянуть на жизнь, которая течет в поместье Гурмыжской. Он смотрит на эту далеко ушедшую и умершую жизнь глазами памфлетиста, сатирика и лирика, он выхватывает отдельные ее куски для того, чтобы или увлечь зрителя мягким любовным объяснением Аксюши и Петра под теплый аккомпанемент гармошки, или для того, чтобы увидеть смешную, преувеличенную до карикатуры фигуру Гурмыжской, или для того, чтобы довести до остроты и резкости памфлета сцену запугивания актером Несчастливцевым купца Восмибратова.

     Отсюда смешение трагического и комического, лирического и насмешливого, свойственное Мейерхольду во всех его постановках» (*Марков П*. Указ. соч., т. 2, с. 66 – 67). [↑](#footnote-ref-277)
277. *Соловьев В. Н*. Замечания по поводу «Ревизора» в постановке Мейерхольда. — В кн.: «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда, с. 56. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Слонимский А. Л*. Новое истолкование «Ревизора». — Там же, с. 10. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Соловьев В. Н*. Указ. соч., с. 61. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Слонимский А. Л*. Указ. соч., с. 12. [↑](#footnote-ref-281)
281. «На одном из диспутов Мейерхольд заявил о своем “традиционализме”. Кажущееся парадоксальным заявление имеет все права на полную убедительность. Своими работами последних лет Мейерхольд подает через столетия руку площадному театру средневековых мистерий, испанских драматургов и Шекспира… В этом давнем стремлении к балаганному, площадному и патетическому театру — театру народному — сказалась воля эпохи. Мейерхольд воплотил это стремление в жизнь, найдя для него точно учтенные формы и вдохновенную изобретательность при его сценическом воплощении…» (*Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 156). [↑](#footnote-ref-282)
282. Встречи с Мейерхольдом. М.: ВТО, 1967, с. 113. [↑](#footnote-ref-283)
283. *Алперс Б*. Указ. соч., т. 1, с. 59. [↑](#footnote-ref-284)
284. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 3, с. 382 – 383. [↑](#footnote-ref-285)
285. См.: *Гарин Эраст*. С Мейерхольдом. М.: Искусство, 1974, с. 201, 193. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Блок Александр*. Собр. соч., т. 6, с. 290. [↑](#footnote-ref-287)
287. *Марков П. А*. Указ. соч., т. 2, с. 73. [↑](#footnote-ref-288)
288. *Мацкин А*. Указ. соч., с. 238. [↑](#footnote-ref-289)
289. Речь идет о гастрольной поездке МХАТ 1922 – 1924 гг. [↑](#endnote-ref-2)
290. В «Пугачевщине» К. Тренева (премьера — 19 сентября 1925 г.) роль Пугачева поочередно исполняли И. М. Москвин и Л. М. Леонидов. Н. П. Хмелев играл роль крестьянина Марея. Спектакль прошел 41 раз. [↑](#endnote-ref-3)
291. Репетиции «Горячего сердца» А. Н. Островского вначале велись И. Я. Судаковым во Второй студии, осенью 1925 г. спектакль был перенесен на большую сцену МХАТ. Режиссерами были назначены {275} И. Я. Судаков и М. М. Тарханов. Художник — Н. П. Крымов. [↑](#endnote-ref-4)
292. Н. П. Баталов принимал участие в репетициях «Горячего сердца», но в спектакле роль Хлынова не играл. [↑](#endnote-ref-5)
293. Показ К. С. Станиславскому первых трех актов «Горячего сердца» состоялся 27 сентября 1925 г. [↑](#endnote-ref-6)
294. У Судакова ошибка: судя по дневнику репетиций, Станиславский провел 26 репетиций «Горячего сердца». [↑](#endnote-ref-7)
295. Дополнительные интересные сведения о репетициях этого спектакля, проведенных К. С. Станиславским, содержатся в рукописи В. А. Подгорного «Воспоминания о К. С. Станиславском» (хранится в ЦГАЛИ, ф. 2695, оп. 1, ед. хр. 10): «Тарханову, игравшему Градобоева (отставного военного), он сказал: вот вы играете военного, топорщите грудь, ходите, как генерал, и это не смешно. Ведь он же баба, трус! Играйте бабу, вроде Малиновской Елены Константиновны [Е. К. Малиновская в 1920 – 1924 гг. была директором Большого театра, где К. С. Станиславский с 1918 г. руководил Оперной студией. — *К. Р. и М. С*.]. Тарханов понял это и изменил рисунок. Сразу стало смешно, а когда К. С. отделал ему роль, то Тарханов заблестел, и это стала одна из прекрасных его ролей.

     Так же он сделал роль Хмелеву, который играл раньше очень посредственно. Чтобы оправдать какие-то паузы, К. С. предложил Хмелеву, игравшему Силана, заняться каким-либо дворницким делом. Хмелев взял метлу и стал подметать двор, и делал это очень хорошо, но К. С. остановил его и сказал, что не верит ему, так как дворник метет от крыльца, а не наоборот». [↑](#endnote-ref-8)
296. В процессе работы над романом М. А. Булгакова «Белая гвардия» сложившаяся инсценировка была озаглавлена «Дни Турбиных». Судя по Дневнику репетиций, И. Я. Судаков был назначен режиссером этого спектакля 29 января 1926 г. [↑](#endnote-ref-9)
297. У Судакова неточность: Станиславский смотрел 1‑й и 2‑й акты «Белой гвардии» 26 марта 1926 г. [↑](#endnote-ref-10)
298. М. М. Тарханов репетировал роль Василисы, А. П. Зуева — его жены, Ванды. Обе эти роли не вошли в окончательный вариант пьесы «Дни Турбиных». [↑](#endnote-ref-11)
299. Эти изменения были сделаны по указанию Главреперткома после просмотра спектакля, состоявшегося 24 июня 1926 г. На совещании по пьесе «Белая гвардия» 24 августа 1926 г. с участием К. С. Станиславского, М. А. Булгакова, В. В. Лужского, И. Я. Судакова и П. А. Маркова были «зафиксированы все вставки и переделки текста» (Дневник репетиций). [↑](#endnote-ref-12)
300. Судя по воспоминаниям участников спектакля, К. С. Станиславский, кроме этой сцены, репетировал также картину «Гимназия», сцену «Принос Николки» и сцену Мышлаевского и Студзинского в последнем действии. См.: *Виноградская И*. Жизнь и творчество К. С. Станиславского: Летопись. М.: ВТО, 1973, т. 3, с. 544, 562, 563. [↑](#endnote-ref-13)
301. Всего К. С. Станиславский провел 11 репетиций спектакля «Бронепоезд 14-69». [↑](#endnote-ref-14)
302. Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 1325. [↑](#footnote-ref-290)
303. «Говор № 2 и 3» (и далее: «№ 1») — обозначения заранее обусловленных и специально отрепетированных с участниками массовых сцен общих моментов оживления, шума, восклицаний, различных по громкости, ритму и темпу. Самый тихий — «говор № 1», самый громкий — «говор № 3». [↑](#endnote-ref-15)
304. Е. А. Хованская играла вице-губернаторшу, Н. И. Сластенина — Лизаньку, жену Манилова, Ф. В. Шевченко — Анну Григорьевну, даму приятную во всех отношениях, В. С. Соколова — Софью Ивановну, просто приятную даму, С. С. Пилявская — одну из дам на балу у губернатора. [↑](#endnote-ref-16)
305. Губернаторшу играла А. А. Шереметьева, Е. Ф. Скульская дублировала ее, а также Ф. В. Шевченко в роли дамы приятной во всех отношениях. [↑](#endnote-ref-17)
306. К. К. Михайлов играл одного из двоих квартальных. [↑](#endnote-ref-18)
307. Чичикова играл В. О. Топорков. [↑](#endnote-ref-19)
308. Губернатора играл В. Я. Станицын. [↑](#endnote-ref-20)
309. Губернаторскую дочку играла В. В. Полонская. [↑](#endnote-ref-21)
310. В. А. Степун играл вице-губернатора, А. Л. Вишневский — полицеймейстера Алексея Ивановича, Н. А. Подгорный — прокурора Антипатра Захаровича. [↑](#endnote-ref-22)
311. Ю. В. Недзвецкий играл Перхуновского, чиновника. [↑](#endnote-ref-23)
312. Собакевича играл М. М. Тарханов. [↑](#endnote-ref-24)
313. В. П. Марков играл одного из квартальных. [↑](#endnote-ref-25)
314. Ноздрева играл И. М. Москвин, Мижуева — Е. В. Калужский. [↑](#endnote-ref-26)
315. В данном случае М. А. Чехов явно заблуждался, усматривая некое противоречие, которого в реальной творческой деятельности Станиславского никогда не было. Вкус к фантазии и умение пользоваться энергией воображения присущи были Станиславскому не только тогда, когда он ставил спектакли, которые сам относил к «линии фантастики» (как, например, «Потонувший колокол» Г. Гауптмана или «Снегурочку» Островского), но и тогда, когда главной целью его устремлений становилась максимальная жизненная достоверность, «правда жизни человеческого духа». Сценические гиперболы, которыми насыщены осуществленные Станиславским постановки Бомарше, Гоголя, Мольера, вбирали в себя самую смелую фантазию, уверенно опиравшуюся на безупречное «чувство правды», всегда свойственное режиссеру. [↑](#endnote-ref-27)
316. Опять-таки характерное преувеличение М. А. Чехова: какую бы волю ни давал Мейерхольд своему воображению, его лучшие спектакли (например, «Мандат» или «Ревизор», о котором далее говорит М. А. Чехов) несли с собой острое ощущение реальности и жизненной правды, поданной в особом театральном преломлении и освещении. [↑](#endnote-ref-28)
317. По-видимому, М. А. Чехов имеет в виду период работы Вс. Э. Мейерхольда в Гос. оперном театре им. К. С. Станиславского и в оперной студии Станиславского в 1938 г. Ни Станиславский, ни Мейерхольд в это время их совместной работы никакого интереса к «натуралистической правде» не обнаруживали. [↑](#endnote-ref-29)
318. Фил Браун (р. 1916) — известный американский киноактер. [↑](#endnote-ref-30)
319. М. А. Чехов ошибся: в первой половине XIX в. русская жандармерия носила мундиры голубого цвета. [↑](#endnote-ref-31)
320. Между К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко нередко возникали творческие несогласия, конфликты, споры. Порой дело доходило и до взаимных обид и ссор. Однако такого рода противоречия, естественные в процессе совместного управления сложным организмом Художественного театра, всегда были продиктованы общим и для Станиславского, и для Немировича-Данченко пониманием их важной и ответственной творческой миссии. Взаимная бескомпромиссная требовательность обоих руководителей МХАТ была мощным стимулом развития театра и создавала в коллективе атмосферу этического максимализма, самоотверженного служения искусству. Лично по отношению друг к другу Станиславский и Немирович-Данченко всегда испытывали глубочайшее взаимное уважение: это, кстати, отчетливо видно из сохранившейся их переписки. [↑](#endnote-ref-32)
321. Такими мажорными спектаклями Мейерхольда, как «Мистерия-буфф», «Великодушный рогоносец» и «Лес», данное утверждение М. А. Чехова опровергается. [↑](#endnote-ref-33)
322. Характеристика искусства А. Я. Таирова у М. А. Чехова очень односторонняя и неполная. По-видимому, это объясняется тем, что в 20‑е годы М. А. Чехов неприязненно относился к спектаклям Камерного театра и ему лично искания Таирова были тогда мало интересны. [↑](#endnote-ref-34)