Юзовский Ю. **О театре и драме**: В 2 т. / Сост.: Б. М. Поюровский. М.: Искусство, 1982. **Т. 1**. Статьи. Очерки. Фельетоны. 478 с.

*От составителя* 3 [Читать](#_Toc194656233)

Мой друг 4 [Читать](#_Toc194656234)

Мейерхольд и «Дама с камелиями» 20 [Читать](#_Toc194656235)

Театр Охлопкова 35 [Читать](#_Toc194656236)

Когда перерождается герой… 46 [Читать](#_Toc194656237)

Поговорим о странностях любви 51 [Читать](#_Toc194656238)

Цветы на столе 56 [Читать](#_Toc194656239)

Проверьте вашу пьесу 62 [Читать](#_Toc194656240)

Негритенок не обезьяна 67 [Читать](#_Toc194656241)

Эволюция интеллигентской темы 80 [Читать](#_Toc194656242)

Ленинградские письма 99 [Читать](#_Toc194656243)

Поездка в Ростов 126 [Читать](#_Toc194656244)

После гастролей 142 [Читать](#_Toc194656245)

«Граждане, воздушная тревога!» Из дневника 148 [Читать](#_Toc194656246)

С фронтовым театром… 160 [Читать](#_Toc194656247)

Ростовские спектакли 171 [Читать](#_Toc194656248)

О старых и новых друзьях 196 [Читать](#_Toc194656249)

В гостях у детей 208 [Читать](#_Toc194656250)

У Константина Сергеевича, у Владимира Ивановича 223 [Читать](#_Toc194656251)

Разговор затянулся за полночь… 233 [Читать](#_Toc194656252)

Бертольт Брехт и его искусство 267 [Читать](#_Toc194656253)

На чеховские темы 292 [Читать](#_Toc194656254)

Зачем люди ходят в театр… 305 [Читать](#_Toc194656255)

Автор и актер 312 [Читать](#_Toc194656256)

Мейерхольд 332 [Читать](#_Toc194656257)

Вспоминая Олешу 338 [Читать](#_Toc194656258)

Эйзенштейн 345 [Читать](#_Toc194656259)

Шекспировская тетрадь

От автора 362 [Читать](#_Toc194656260)

«Ромео и Джульетта» 362 [Читать](#_Toc194656232)

«Много шума из ничего» Театр имени Вахтангова 384 [Читать](#_Toc194656261)

«Отелло» Малый театр 388 [Читать](#_Toc194656262)

«Король Лир» Госет 395 [Читать](#_Toc194656263)

«Отелло» Театр имени Руставели 415 [Читать](#_Toc194656264)

Сомнения в Гамлете 420 [Читать](#_Toc194656265)

«Отелло» Театр имени Сундукяна 427 [Читать](#_Toc194656266)

«Гамлет» у англичан 447 [Читать](#_Toc194656267)

«Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь», «Гамлет»
Шекспировский мемориальный театр. Стратфорд-на-Эйвоне 466 [Читать](#_Toc194656268)

Библиографическая справка 472 [Читать](#_Toc194656269)

# **{****3}** От составителя

*Иосиф Ильич Юзовский (1902 – 1964), один из самых талантливых советских театральных критиков, начал печататься на рубеже 20 – 30‑х годов (как Ю. Юзовский). Настоящее издание его избранных критических работ отражает более чем три десятилетия его литературной деятельности.*

*В первом томе собраны проблемные и обзорные статьи, очерки, воспоминания, театральные фельетоны. Сюда же включена «Шекспировская тетрадь» — так озаглавил автор цикл написанных им в разные годы статей о постановках пьес Шекспира (этот цикл печатается здесь в том виде, как он был подготовлен самим автором). В первый том вошли также воспоминания о Мейерхольде, Эйзенштейне, Олеше.*

*Второй том озаглавлен нами «Из критического дневника». Он включает и небольшие газетные рецензии и пространные журнальные статьи, посвященные отдельным пьесам и спектаклям. Естественно, что здесь не повторяются те названия, те события театральной жизни, которые нашли отражение в материалах первого тома, где они рассматриваются в контексте определенной проблемы или в рамках обзора. По существу же, и многие материалы первого тома — это тоже «критический дневник»; деление тут неизбежно несколько условное. Хронологический принцип расположения текстов поможет читателю увидеть последовательность событий в жизни театра и откликов на них критика.*

*Активно участвуя в театральной и литературной жизни, Юзовский о некоторых значительных с его точки зрения явлениях высказывался неоднократно. Это обусловило необходимость выбора тех выступлений, которые представляли окончательное и наиболее полное суждение критика по данному вопросу*.

*Во втором томе публикуются статьи главным образом из газетной периодики, в том числе из ростовских газет, где началась литературно-критическая деятельность молодого Юзовского. Большая их часть не включалась в сборники статей критика и потому неизвестна современному читателю. Публикации эти дают возможность увидеть творческую эволюцию автора*.

*Поиски именно ранних выступлений Юзовского и поставили перед составителем наиболее сложную задачу. В осуществлении ее неоценимую помощь оказали сотрудники Библиографического кабинета Центральной научной библиотеки ВТО, Государственной центральной театральной библиотеки и Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Пользуюсь случаем, чтобы выразить им глубокую признательность*.

# **{****4}** Мой друг[[1]](#endnote-2)

Задумаемся над судьбами положительного героя. Приходится слышать: «Отрицательные герои автору удаются, положительные герои автору не удались». Дореволюционная литература оставила нам сравнительно скромное наследство, если положительным героем считать тут не просто хорошего человека, честного, благородного, прекрасного человека, — таких очень много, — а того, кто захвачен передовыми идеями века и вступает из-за них в конфликт со своей средой. По большей части ему свойствен бывал не столько, недостаток прогрессивности, сколько недостаток жизненности. Он питался не хлебом и вином жизни, а преимущественно «идеалами», недаром безжалостная театральная классификация отводила ему амплуа «резонера». Я говорю это не в упрек прошлому, поскольку это скорее беда прошлого, чем его вина, а в упрек настоящему, которое — в эпоху, когда идеалы претворяются в действительность, — не снабжает героя кровью и мускулами и всем тем, чего не хватало его предшественникам на сцене.

Даже Чацкий, например, воспринимается не столько на ощупь или «на глаз», а скорее «на слух». Стремительная музыка жестов! Бурная кривая страсти! Фамусов и Скалозуб плотно сидели в своих креслах. У них был объем, вес, нормальные три измерения. Отсюда видишь их припухлые руки, важную усталость зевков, морщинку на затылке и многое другое. Чацкий Грибоедова и Жадов Островского — братья-близнецы, даром что носят разные фамилии. Братья не только по духу (вернее бы сказать — именно по «духу», поскольку каждый из них воплощал одно только «четвертое измерение»). Жадов в «Доходном месте» или Мелузов в «Талантах и поклонниках» проходят сквозь строй своих матерых соседей по пьесе как бесплотные теин. Они «витают», а хотелось бы их видеть также глубоко вросшими в землю. Я понимаю, что для этого тогда не пришло еще время, но ведь сейчас оно наконец уже пришло? Так почему же мы так часто {5} слышим «положительные герои автору не удались»? Почему же не удались? Потому что изготовлены из того же материала «четвертого измерения», потому что инерция «жадовщины» продолжается в современной литературе. Герой плюс «энтузиазм», плюс «идеалы», плюс «твердокаменность» — арифметика, а не диалектика. В пьесе под характерным названием «Пятый горизонт», которую нам пришлось видеть почти одновременно с «Моим другом», положительных героев (всех) побивает отрицательный (один), прогульщик Гуляй-Беда, и побивает, конечно, не своей «философией», а своей жизненностью. «Пятый горизонт» оторван от четырех земных горизонтов, дух не заземлен, и Гуляй-Беде достаточно разок красочно выругаться, как этот «дух» испаряется.

Здесь нелишним будет вспомнить замечание Маркса о гуманистах:

«… Найдется ли эпоха, — пишет Маркс Лассалю, — с более резко очерченными характерами, чем XVI столетие? Гуттен, по моему мнению, уж слишком воплощает в себе одно лишь “воодушевление”, а это скучно. Разве он не был в то же время умница и чертовски остроумен, и не совершил ли ты поэтому по отношению к нему большую несправедливость?»

Это высказывание известно нашим драматургам, критикам, теа- и кинодеятелям, иные из них, размышляя над ним, пришли к выводу, ставшему популярным, который мы изложим таким образом:

— Почему наши положительные герои скучные, неудачные, неживые? Да очень просто. Они — ходячая добродетель. Почему? Потому, что они лишены изъянов! Да разве в жизни они без недостатков? Давайте исправлять этот порок наших драматургов, на этот раз порок, который мы выдаем за нашу добродетель. Букет без цветов зла лишен аромата. Например, наш герой неумолимо трезв. И вы в это верите? Не делайте больших глаз, за нашей спиной он, посмеиваясь над нами, попивает вино, не вино, так пиво, если мы так уж привередливы. Покажем же героя со стопкой в руке, не исключая его, однако, из штатов положительных героев. Увидите, он сразу вздохнет, а раз вздохнет — значит, жив! И дальше — почему это наш герой такой щепетильный супруг? Почему бы ему, нашему герою, не прибить как-нибудь (с кем не случится!) супругу? Разве это привилегия одних прогульщиков и лодырей? Хороший парень, коммунист, хоть он и пьет! Хоть и бьет, а хороший парень, комсомолец! Вот и появится у наших героев, как говорится, румянец жизни, и во всю щеку!!

Как будто очень убедительно, и, кто спорит, недостатки находить надо, бороться, одолевать их и т. д. Да ведь не об этом же говорит эта теория! Совсем о другом — о том, что *жизнь* положительного героя образуется *за счет его недостатков*, что *порок* и есть тот животворный гормон, который *снабжает героя* {6} *живой кровью*, по крайней мере на сцене, что добродетель как художественная категория пассивна и только изъян способен ее активизировать!

Происхождение этой теории очевидно. Завороженные удачей отрицательных персонажей, драматурги и критики в самой отрицательности увидели причину удачи.

Мы не случайно привели выдержку из Маркса. Недовольный тем, что Гуттен «уж слишком воплощает в себе одно лишь “воодушевление”», Маркс не требовал, однако, недостатков для Гуттена, чтоб излечить его от скуки. Он напоминал, что Гуттен был также умница и чертовски остроумен. Чертовски остроумен! Можно сказать, что в этом герое сидел демон остроумия, а ведь сколько разного рода и весьма, добавим, положительных демонов бродит в человеческой душе, образуя ее яркий характер.

Теория «недостатков, создающих жизнь», оказывает свое влияние, и немалое. Не потому ли льется водка на сцене? Драматурга так и подмывает поставить герою пол-литра для того, чтоб тот, размахивая бутылкой перед прозревшим зрителем, доказывал ему свою жизненность.

Погодинский «Мой друг» — обаятельная пьеса. Но худшая сцена в ней та, где герой ее, Гай, окружен батареей бутылок. Антихудожественный нажим чувствуется в картине запоя. Зачем она понадобилась Погодину, который с такой щедростью выпустил в свою пьесу целую стаю «демонов»? И его герой, оказывается, чтоб не отстать от моды, приложился к рюмочке? Но мне, признаться, с трезвым Гаем веселее, чем с пьяным…

Схема драмы с героем в центре состояла, как правило, в конфликте личности со средой. Борьба Чацкого с фамусовщиной — драматическая пружина «Горя от ума». Погодин поднимает среду до уровня героя, поскольку эта среда — героическая. Следовательно, Гай не может быть продолжателем Чацкого, хоть Чацкий ему и друг, он не сопротивляется среде в «жадовском» смысле и не находится в положении героического одиночки. (Сколько последствий, подчас непредвиденных, вытекает из этой позиции!) В смысле такого традиционного героизма Гай максимально снижен, но одновременно и максимально возвышен, он есть наилучшее выражение среды, социалистической среды, воплощение ее в одном, так сказать, лице. Чацкий, Мелузов и Жадов никогда такого положения не занимали, поэтому они вели себя иначе, чем Гай, поэтому смешно, когда Гая или подобного ему по инерции возводят в ранг Чацкого. Такую ситуацию нового типа и поддерживает структура погодинской пьесы.

Кажется, что Погодин начинает и бросает, не разрешив, сюжетные линии пьесы, но эта неразрешенность мнимая — разрешение происходит, но не частным («частническим») путем, а общим. Вначале Гай разошелся с женой, в конце появляется намек на их примирение, но чем закончились их отношения — остается неизвестным. У Гая возникают теплые отношения с его секретаршей, {7} но чем они завершились — тоже неизвестно. Так же — история с Наташей. Погодин как бы забывает об этом и забывает умышленно, а мы ему не напоминаем. Судьба отношений Гая и жены, Гая и секретарши, Гая и Наташи служит для активной характеристики среды, так же как и другие фигуры — бюрократа Елкина, склочника Белковского. Гай с ними борется, но любопытно, что хотя зрительный зал следит за пьесой с интересом, он не следит за *единоборством* Гая с Елкиным или Белковским, — борьба ведется на широком фронте, и индивидуальный мотив хоть и сопровождает борьбу, но теряет свою решающую драматическую функцию.

Драматургия Погодина новаторская. Вишневский «Первой Конной», Погодин «Поэмой о топоре» и «Моим другом» пытаются идти не от литературы к жизни, а от логики жизни к логике литературы; потому эти авторы и вызывают сейчас[[2]](#footnote-2) такое внимание, споры, переоценку привычных взглядов, поддерживают атмосферу творческой инициативы и поисков.

Не будем, однако, утверждать, что на этом участке драмы все и решится. Вероятно, и те, кто идет с той стороны, и те, кто идет с этой, когда-нибудь встретятся, и неизвестно еще, когда и на каком перекрестке их пути пересекутся.

Надо быть осторожным и чутким к тем различным методам, какими пишут наши драматурги, не делать скоропалительных выводов, категорически принимая одних и категорически же отвергая других. Погодин не без основания заявляет: «Афиногенов и Киршон по старым формам заставляют ходить новые социальные образы. Я не хочу этого высмеивать, это для меня очень серьезный вопрос, потому что, быть может, окажется, что мы неправы, что они скорее придут через эту форму к другой форме, но я констатирую, что они именно таким образом располагают новые социальные образы».

Один критик писал, что «Суд» — лучшая пьеса Киршона. Вряд ли можно с этим согласиться. Рост художника не обязательно идет по прямой. «Да хранит вас небо, — восклицает Лессинг по поводу пьесы своего друга, — от коварной похвалы, состоящей в том, будто ваше последнее произведение всегда самое лучшее».

Киршон показал борьбу германского рабочего класса в форме отношений между родственниками — отношений отца, сына, брата, невестки, сестры, матери между собой. Но Киршон этим ограничил себя, оставляя за бортом многое по количеству и качеству, чему противилась избранная им форма. Конечно, и в такой форме можно показать действительность, хотя именно из-за этой «семейной» формы она и будет выглядеть ограниченно. Не случайно лучшая сцена в «Суде» — это самый суд. {8} Сцена широкого разворота, где «семейность» отстранена, где больше свободы для автора и его героев. Эта сцена «через голову» других сцен смыкается с действительно лучшей пьесой Киршона — с «Городом ветров».

Киршон концентрировал события в интерьере, в традиционной форме, возможно, опасаясь той распыленности, когда лица героев мелькают, не оставляя следа в памяти зрителя. Драматург бросил все свои силы на то, чтобы добиться создания характера, личности объемной и выпуклой, и для этого очень многим пожертвовал.

Быть может, в этом смысле условимся понимать провозглашенный Афиногеновым «потолок»[[3]](#footnote-3). Ибо если под «потолком» понимать торжество «интерьерности», «семейности», традиционной сюжетности и тому подобное, то такой «потолок» нужно разрушать всячески. Но можно полагать, что «потолок» — это дискуссионный тезис, форма протеста против штампованного изготовления героев, лишенных индивидуальности, вообще теплоты, свойственной человеческому телу, призыв показывать изменяющуюся психологию человека, его многогранность, которую подменяют часто митинговостью жеста и «индустриальными шумами», — в этом смысле «потолок» понятен. Обо всем этом надо бы точно договориться и заменить термин «потолок» другим, не рождающим неприемлемых ассоциаций.

Афиногенов написал больше десятка пьес невысокого уровня. От банального «Малинового варенья» он прыгнул к высотам образной и философской драматургии: к «Чудаку» и «Страху». Влияние Афиногенова на советскую драму значительно. Привлекая ее внимание к психологии героя, к раскрытию его в противоречиях и опосредствованиях, Афиногенов как будто на время оставляет в стороне вопросы новой формы, удовлетворяясь традицией, с целью овладения в первую голову образом, характером, чтоб с этим приобретенным уже багажом двигаться дальше. Поэтому Погодин допускает: «быть может, окажется, что… они скорее придут через эту форму к другой форме».

Хорошо, когда и противная сторона старается проявить подобную же вдумчивость. Приведем замечание из другого лагеря: «Вот тут встает вопрос, как новый герой, как новый человек, который является центром внимания современной драматургии, должен быть поставлен в пьесе. В старой сценической системе старой драмы это сделать невозможно». Такое, даже, может быть, чересчур категорическое заявление Ромашова, драматурга, хорошо знающего «систему старой драмы», само по себе весьма симптоматично.

{9} Драматурги и критики должны быть внимательны, не торопиться с рецептами, не заявлять: «рой свои проходы к новой форме именно отсюда, ибо отсюда я обыкновенно рою». Но то, что Киршону, Афиногенову, Файко, Ромашову и другим надо двигаться в этом направлении, отходя от замкнутости, от реальной опасности, что с каждым днем эта замкнутость, интерьерность, некритическое пользование традиционными формами будут давить, деформировать и просто искажать образы социалистической действительности, — это несомненно, и чем скорее они будут двигаться в этом направлении, тем лучше, и возможно, что идеалом была бы «перестройка на ходу».

Приход в театр Вишневского и Погодина — это не очередное пополнение драматургии, это новое явление жизни. Вишневский пришел из гущи гражданской войны, Погодин — из гущи мирного строительства. Погодин не помышлял о драматургии, он был газетчиком. Его повели в театр герои Тракторостроя, события на златоустовских заводах, происшествия в поволжских колхозах — они не умещались в фельетоне, они вылезали из очерка, они томились в путевых блокнотах, они терзали память автора, требуя, чтоб их произвели на свет. Не потому ли с такой поспешностью Погодин выпускал пьесу за пьесой: «Теми», «Поэма о топоре», «Снег», «Мой друг». Быстрота, с какой он их писал, может показаться чрезмерной и не всегда плодотворной, как всякая спешка, и Погодин, надо надеяться, еще вернется к своим героям, чтобы поговорить о них углубленнее, если только его не погонит дальше новый материал…

Итак, *очеркист* Погодин пришел в *театр*. Как здесь он должен был себя вести? Драма — это один жанр со своими законами, очерк — другой жанр со своими законами. Но так ли враждебны друг другу эти законы? Нельзя ли их согласовать не внешне, а внутренне, уловив общую закономерность? Нельзя ли, следовательно, деформировать эти почтенные сценические каноны, чтоб не насиловать себя, не становиться робким учеником драматической догмы, подобострастно снимая копии?! Ведь каждый раз — приходил ли в театр Еврипид, Шекспир, Ибсен или Чехов — говорили: «новая драма». Я не о масштабах говорю, а о принципе.

Приходится слушать такие рассуждения:

— «Мой друг» Погодина?! Конечно, это приятная вещь. Но, видите ли, это не драматургия. Почему? По многим причинам. В его пьесах, например, нет сюжетности. Нет железного каркаса, нет такого движения, когда с неуклонной стремительностью движется интрига, когда мчатся, перекрещиваются, сталкиваются, затем разряжаются, исчерпываются сюжетные линии, когда «занавес обязателен». У Погодина занавес не обязателен, он может опуститься раньше или позже, отдельные сцены и ситуации не вызваны крайней необходимостью. Чего требует аристотелевский закон драмы? По Аристотелю, простая возможность изъятия или {10} перемещения какой-либо сцены уже разрушает пьесу. Это уже не пьеса. Одно явление необходимо вытекает из другого, вызывает другое, немыслимо без другого. Это закон драмы у Аристотеля. А у Погодина? Вспомните в «Моем друге» «сцену жен». Она поддается изъятию без ущерба для действия? Поддается. Ее можно переместить к концу, или началу, или к середине? Можно. Или финал «Моего друга», где герои говорят друг другу: «Чего ты хочешь? Я знаю, чего ты хочешь. Ты хочешь ехать строить новый завод», — является ли этот финал «логическим разрешением всего действия», развязкой? Может ли она быть заменена другой сценой, третьей, четвертой, пятой? С успехом. Вспомните эпилог «Поэмы о топоре» — его можно переместить или даже вовсе убрать. Да и сам автор, послушайте, что он говорит: «Картина монтируется по усмотрению постановщика. Причем с несомненным успехом эту картину можно вымарать целиком». Значит…

Ничего это не значит! Эти рассуждения если и способны помочь Погодину, то в очень скромной степени. Это бой с другой территории. Нам важно определить территорию Погодина. Из этого не следует, что автор «Поэмы о топоре», водрузив флаг с «цветами Погодина», вправе благодушно заявить: «в чужой монастырь со своим уставом не входят». Если обмен опытом между «монастырями» идет на пользу, почему от него отказываться. Пусть входят! Но если входят для того, чтобы сорвать флаг Погодина, водрузить флаг Киршона или Ромашова? Что мы получим в результате? Еще одного Киршона? А так мы имеем еще и Погодина. Скажут, Вишневский или Погодин выходят из русла, и уже не видно, куда, собственно, течет река. Потерпим, может быть, выйдя из традиционного русла, река вернется, но уже в другое, образует новое русло. Учтем и то, что сам Погодин претерпевает изменения и от прямолинейного применения своего принципа, когда он держался только фактов, наблюденных им в жизни, без их осмысления, одушевления, обобщения, идет к более сложным формам.

Что такое, например, первая пьеса Погодина — «Темп»? Наивное освоение нового социального материала, его элементарная демонстрация, двусмысленная честность «документации», фактография. Принципиальное недоверие к выдумке, подозрительность, основанная, увы, на опыте. Сколько уж мы видели пьес, в которых герои старых мелодрам или водевилей, срочно переодевшись в спецовки и майки, разгуливали по сцене с весьма независимым высокоидеологическим видом!.. Опасность такого конфуза и отвращала автора от «выдумки», и он уже, не глядя по сторонам, толкался в одну эту дверь, «чтоб было как в жизни»! Болдырев — таков в жизни? Давай его в пьесу! И Касторкин такой же? И его сюда! Гончаров вот так-то заикается? Не мудрствуя лукаво — отобрази! Разрешается ли этому жесту Гончарова придать особую выразительность, характерность? Не {11} имеет значения, — в пьесу! Раз он таков, пусть таким и останется, — в пьесу! Словом, все, что «свыше», то «от лукавого».

Допустим, ответим мы на это, а если этот «лукавый» и обладает секретами искусства?! Погодин и другие в лучшем случае отвечали молчанием, подчас смущенным. Иные объявляли: «Тем хуже для искусства. Да здравствуют факты! Факты, факты, и никакого вранья!»

«Пьеса “Темп”, — говорит в предисловии к пьесе Погодин, — никак, ни в какой степени мною не выдумана… Это жизненно верно, ибо… мною не выдумано… Театр имеет дело с документальной драматургией, и будет неплохо стремиться довести до зрителя эту документальность, эту правдивость».

Итак, Погодин ставит знак равенства между документальностью и правдивостью. Пьеса правдива, ибо она не выдумана. Итак, «выдумка» мешает жизненности. Смысл философии всей — фиксация действительности! Регистрация фактов! Изгнание фантазии! Погодин вскоре расстается с этим принципом и приоткрывает двери для фантазии, правда, не спуская с нее бдительного ока, как бы она, фантазия эта, не подалась к «своим», к старым драмам и водевилям, там, показывает опыт, она чувствует себя как дома! «Темп» — это «период первоначального накопления» драматурга, затем уже идет разбор и отбор нагроможденного материала, процесс его обобщения, но с новой точки зрения.

«Поэма о топоре» — поиски и открытие нержавеющей стали — необычная тема и неизвестная истории драмы. Но ее можно было бы воплотить в обычной форме, известной истории драмы, в пьесе об одиноком изобретателе, непризнанном гении, нашедшем секрет и добивающемся его осуществления. Вспомним историю бальзаковского типографа Давида Сешара, который производил опыты с бумагой, пока не нашел секрета. Это история человека, борющегося за право на существование в бурном море капиталистической конкуренции. Драматизм такого сюжета в индивидуалистической судьбе этого молодого человека, а это — традиционная судьба молодого человека XIX века в жизни и литературе. У Погодина тоже показан молодой человек — изобретатель Степан. Непохожа его судьба на судьбу Давида Сешара. И интерес, двигающий им, другой. И среда, в которой он действует, другая. И взаимоотношения с ней другие.

Погодин мог бы искусственно воссоздать историю «советского Сешара»: как он ищет, ошибается, находит, борется с бюрократами, завистниками, чужаками, каковые и были в действительности, и наконец получает признание. Но все дело в том, что обстоятельства, сопровождавшие открытие нержавеющей стали на златоустовском заводе, именно как на советском заводе, не совпадают с такой схемой. А обстоятельства происходили в действительности. И Погодин взял их такими, какими нашел. И они сами помогали Погодину, не давали себя подмять, деформировать, уложить на прокрустово ложе «сешаровского» сюжета. {12} Перед писателем был выбор — либо следовать литературной традиции, либо — реальной действительности. Он выбрал второе. К счастью, он «мудрствовал лукаво» здесь уже больше, чем в «Темпе», и если добился большего, то все же сравнительно мало, потому что мало «мудрствовал», и понятно почему: он боялся соскользнуть в старое русло. А тут ведь не повторение истории с Сешаром, тут не обойтись сочувствием ему, одиночке Сешару. Ибо цель, которой добивается Степан, это цель всего завода, всего Златоуста, это цель автора, цель самого зрителя.

«Выдумка» восторжествовала в «Моем друге», вместе с нею и новый принцип, который окрылила фантазия, сама им окрыленная! Гай работает вовсю, жизнь не мыслит без этой работы. Какой же интерес двигает им? Завод, который он строит, не «его» завод, он не будет участвовать в «дивидендах» от его эксплуатации, как какой-нибудь «капиталистический» Гай, фабрикант или управляющий строительством. Что же возбуждает его заинтересованность?

Герой «Финансиста» Драйзера тоже своего рода Гай, он работает, комбинирует, горюет от неудач, празднует успехи, но все время чувствуется зависимость его деятельности от частнособственнического стимула, от того, что его личность противопоставлена всему миру, и сочувствие, которое он к себе вызывает, есть сочувствие его желанию выстоять и не свалиться в мире жесточайшей борьбы и взаимного истребления. Разве по этой линии развивается наше внимание к Гаю, сочувствие к нему? А ведь у нас возникает это сочувствие, эта забота о его личности и о его судьбе. Социализм есть и причина и цель, побуждающие деятельность Гая, «завязка и развязка» «сюжета» Гая. Вот источник его огромного удовлетворения, его творческой радости.

Да разве это может сравниться по масштабу интересов, по масштабу чувств с собственническими, индивидуалистическими мотивами деятельности драйзеровского финансиста?! Человек труда становится у нас героем труда не потому, что он отрешается от себя, от своих интересов во имя социализма; наоборот, потому, что он становится на сторону социализма, он утверждает себя. Молодой человек нашего времени утвердит себя, только вдохновляясь социалистическими мотивами, только в этом случае, грубо говоря, он может «сделать карьеру». Если позволителен такой каламбур — он сделает карьеру, если «не сделает карьеры», — вот в чем диалектика.

В пьесе «Время, вперед!» Катаева показаны два инженера — Маргулиес и Налбандов. Налбандов, возможно, ученее, культурнее и даже талантливее Маргулиеса, и в данном случае это даже кстати, потому что подчеркивает интересующую нас мысль. Но вот Налбандов терпит крушение, в то время как Маргулиес «делает карьеру». Маргулиес волнуется за Магнитострой, за темпы; не думая о себе, он тем самым думает о себе: он делает открытия, изобретает, достигает цели, двигает науку, время — вперед. {13} Налбандов же, думая только о себе и видя в Магнитострое только опору для своих тщеславных мечтаний, не знает, что ему делать, близорук, теряется. Не он герой дня, основная фигура времени. Заметим что так называемая «личная выгода» — всевозможные премиальные, всякие виды материального поощрения и прочее и прочее — никак не противоречит существу нашей мысли. Это совершенно законные формы поощрения, но не эта линия есть магистраль, по которой растет пафос созидания социалистической пятилетки.

В газетах как-то сообщали, что на Магнитострое рабочий-иностранец, мастер доменного цеха, отказался от получения зарплаты валютой. Какой мотив привел его к этому решению? Разве не увлек его тот же ветер, который бушует в душе Гая?

Как уже говорилось, Гай представляет новый этап в самой нашей жизни сравнительно с предшествовавшим периодом. Гай упрекает свою жену Эллу, зачем она сделала аборт, а не родила сына, заявляет, что она вообще «не женщина». Элла гневно отвечает: «Вам скучно, когда ваши жены перестают быть игрушками!» «Жена, жена, жена!..» «Он отдыхал с женой. Вот ведь что возмутительно!» И Гай отвечает ей: «А на черта мне нужна женщина, с которой нельзя отдыхать? От таких жен бегут как от проказы» — и обещает называть ее впредь не «жена», а «спутник коммуниста». Смехом и аплодисментами встречает эти слова зрительный зал. Впервые на советской сцене так прозвучал этот традиционный диалог между «отсталым» мужем и «передовой» женой. Всегда зритель был на стороне «жены», против «мужа». «Он» был отрицательным типом. «Она» — героиней. Почему они поменялись ролями, что произошло? За эти годы выросли не только Днепрострой, изменилась и человеческая психика. Гай может говорить Элле «жена, жена, жена» и не видеть в ней «игрушки». Коммунистка может иметь ребенка, не став мещанкой. Элла не замечает этих перемен, она продолжает прятаться в свою кожаную куртку, боясь, что, расставшись с нею, она расстанется с героикой, символом которой служила в свое время кожаная куртка, подобно тому как, скажем, бальный наряд был символом мещанства и «разложенчества». Пришло время, когда можно надеть элегантное платье, оставаясь коммунисткой, и благодаря этому стать еще более интересной женщиной, чем тогда, когда эту женщину представлял один наряд! Элла продолжает повторять слова, из которых ушло их содержание, за слова она и держится. Да и не она одна, к слову сказать; кто отстает или не хочет догонять уходящее время, тот и держится за слова, как утопающий за соломинку, воображая, что, удерживая слова, он удерживает и время. Десять лет назад, то есть в двадцатые годы, слова Эллы звучали как передовые, а сейчас (кто не идет вперед — идет назад) звучат ханжески.

Не напоминают ли иные наши драматурги подобной героини, не продолжают ли они ханжески скрывать живое лицо, живой {14} голос, живое тело своих героев, опасаясь, что теплота, естественность, человеческое повредят идеям этих героев? Не зашивают ли они героя в чужую кожу настолько, что не видно его собственной? Все его частное — частная жизнь, — все его собственное — собственная личность, — не толкуются ли ими чуть ли не как частнособственническое? И в результате герою, хотя он был человек, все человеческое становилось чуждым. Он прятался в умозрительность, хватался как за якорь спасения за «четвертое измерение», отталкивая от себя остальные. Редко, очень редко можно было встретить героя (именно героя), который бы шутил! В Гае есть бодрость, вспыльчивость, хладнокровие, юмор, гнев, деловитость, хорошее настроение, плохое настроение, даже… легкомыслие!

«Идемте с вами в кино, в лес, на Оку… — говорит Гай своей секретарше. — Я хочу смотреть на звезды, гладить руку женщины, молчать… Чего вы смотрите, точно я очумел?.. Гай — ответственный работник? Гай не может пойти к Ксении Ионовне и целоваться… Ты, коммунист, сиди в келье автомобиля!.. Пойдемте, Ксения, бродить по вечеру… Даже из такого дня выхожу живым. Я жив, друзья мои, я жив!»

Это последнее восклицание явно выпадает из контекста пьесы, это личное восклицание автора, авторская декларация против пьес, запирающих коммунистов в келье автомобиля, кабинета, квартиры, дачи…

Почему зритель смеется над кожаной тужуркой Эллы? Почему он обрушивается на келью, отрешенность, «четвертое измерение», почему он требует шутки, юмора, теплоты, человеческого, а не одного лишь официального обращения с героем, даже если герой официальное лицо? Потому что социализм входит в быт. Потому что он от теории переходит к практике, не теряя, а приобретая и на том, что он теория, и на том, что он практика. Потому что социализм забирается во все сферы жизни. В частную жизнь.

Социализм не отрешенный, аскетически поднятый на пьедестал торжественный акт; он становится «будничным» и каждодневным, он уже касается всех и каждого. «Герой» — понятие, выражавшее единичное, сейчас это понятие массовости. Поэтому Погодин как бы говорит своей пьесой:

— Вы хотите знать, кто такой сегодняшний герой, строитель, коммунист, борец, — вот он, обыкновенный человек. Это вы, это я, это он, это мы с вами. Он ест, пьет, любит женщину, рожает детей, составляет планы, выступает с докладами, изобретает, строит, ругается, подчиняется, управляет, — вы узнали себя, я же говорил, что это вы!

Вспомним аристотелевскую формулу драмы, состоящую в том, что в пьесе «события возникают между своими». Под «своими» здесь понимается «круг семьи», отец, мать, муж, жена, сын, дочь, братья, сестры и так далее. Но сейчас, когда «семья» {15} расширяется необъятно, теряет свою драматическую определенность, понятие «свои» включает в себя и цех, и завод, и государство. Поэтому драматичен конфликт между Гаем и Руководящим лицом. Между ними происходят драматические события, хотя они друг другу не братья, не сын и отец, то есть, может быть, и относятся друг к другу, как братья, или как отец к сыну, или сын к отцу, но не являются ими. Поэтому драматичен конфликт между рабочими, техниками в «Поэме о топоре» вокруг изготовления стали. Лессинг восхищался семейными пьесами Геллерта: «Это настоящие семейные картины, среди которых чувствуешь себя как дома». Почему как дома? Потому что «каждый зритель узнает здесь своих родных: двоюродного брата, зятя, двоюродную сестру». Но вот наш зритель чувствует себя как дома, когда смотрит погодинский «Темп», — он там узнает родных, хоть и не «родных», с которыми вместе строит, — рабочих, инженеров.

Так называемые теплота, уют, привычный круг «семьи родной» — они господствовали обычно в четырех стенах, в квартире; квартира — это «дом», вне квартиры нет и «дома», там, за этими домашними стенами, герой должен быть настороже, там — «чужие». Сейчас это «домашнее» самочувствие рождается на строительстве, на заводе, в учреждении, где люди работают для общей цели, где цель строительства — цель строителя.

Юмор Погодина, составляющий львиную долю его обаяния, носит печать этой вот атмосферы, это юмор добродушный, лиричный, теплый. Вы, однако, не вспомните при этом, например, Диккенса. А юмор Диккенса тоже лиричный, теплый, любовный. Но юмор Диккенса — юмор семейного очага, своего дома, рождественской елки в уютном «кругу семьи». Погодинский юмор имеет другой социальный и психологический коэффициент. Это юмор «своего дома», доведенного до пределов широкого человеческого коллектива, юмор, для которого требуется пространство, воздух, перемена мест, разные люди, многие люди. И вместе с тем это не «интеллигентский» юмор. Если бы это слово не приобрело вульгарного привкуса, мы сказали бы, что это «площадной» юмор, юмор народный, притом без всякой экзотики, подражательства народному острословию, фольклорному юмору; это юмор самобытный, органический, тут же рождающийся, крепкий, грубоватый. Погодин — драматург эпохи реконструкции. Он смотрит на мир влюбленными глазами человека, устраивающего свой дом, а дом этот — социалистическая страна, и он в ней хозяин так же, как и вы. И он желает вам успешной работы, радостного настроения, бодрого самочувствия, бешеной деловитости. Ему хочется дружески похлопать вас по спине и пожелать веселой работы.

В «Моем друге» вообще царствует веселая, деловая атмосфера. «Мой друг» — умная пьеса, и герой ее Гай — умный герой, и ум этот веселый. В Гае сочетаются и «разум» и «страстность», в пьесе переплетаются эти мотивы — деловитости и {16} дружбы. Деловитость, можно бы даже сказать, рационализм, если б это слово не носило отпечатка абстрактности, а лучше бы сказать об интеллектуальном моменте пьесы, чему способствует публицистическая, в лучшем смысле этого слова, фактура ее языка. Бывает, в наших пьесах мы встречаем много чувств и мыслей *по поводу* работы и как-то меньше чувств и мыслей *в процессе* работы, в связи с работой — и чувств и, главное, мыслей, потому что ведь работа порождает не только чувства, но преимущественно все же мысли, сама работа не движется без этих мыслей.

Наша драматургия по сравнению с прошлой обладает тем счастливым преимуществом, что элементы труда, деятельности, практического дела, строительство, созидательное начало — все это входит в драму не только как ее мотив или тезис, а как ее содержание, как ее «интерес», как драматический интерес, — он и составляет то, что двигает действие. Наши герои не только агитируют за революцию, не только борются с вредителями и негодуют против врагов, не только восторгаются друзьями и влюбляются в комсомолок, — они еще работают, они — надо же это наконец понять — деловые люди! Освоение науки и техники, работа в лабораториях, в научно-исследовательских институтах, в кабинетах, на заводах и фабриках, освоение новых станков, огромная волна изобретательства, каждодневная учеба, когда теория переходит в практику и наоборот, культура планирования хозяйства, организаторская культура социализма вообще и так далее — ведь это основное содержание жизни наших героев. Это не может не отразиться на самом характере людей, на новом типе людей, это ведь и есть их жизнь, в конце концов! Нельзя все это механически приторочить к любовным чувствам героев или к «революционным чувствам» героев. Хорош герой, если он только переживает революционно и изъясняется революционно. Пора переходить от «слов» к «делу». Чувства — это, конечно, очень хорошо, но важен также интеллектуальный дух в нашей драме.

Наши драматурги любят изображать героя спокойным — чего лучше! — но чем, однако, вызвано это спокойствие? Главным образом уверенностью в благополучном окончании пьесы! Автор ведь «свой» и в конечном итоге все устроит «как надо», поэтому нечего и беспокоиться, все обойдется!! И «твердость» изображают, но эта твердость героя не врожденная, не благоприобретенная, она «спущена» автором в порядке распределения положительных и отрицательных качеств — одному одно, другому другое; и качества не от героя, а от автора: герою «твердость» приписана, предписана, и эту твердость он не столько проявляет, сколько демонстрирует. Иными словами, спокойствие и твердость обнаруживаются не в деле, не в практике жизни, не в процессе одоления препятствий, ибо ведь только в этом случае они реальные, а не декоративные спокойствие и твердость.

{17} Гай тоже спокоен, тоже тверд, тоже уверен в победе. Но так как он работает, *работает* — борется с трудностями, реально одолевает их, — вы и не заметите у него благополучно успокоенного отношения к жизни. Работа — это одоление, это мысль, нацеленность, чувство ориентировки, сообразительность, темперамент, и эта внутренняя «пружинистость», о которой говорит Анка в «Поэме о топоре»: «И весь ты становишься, как стальной трос, и глаза у тебя — как электричество, и зад твой сделается, как пружина…» А когда человек только делает вид, что работает, то, по словам той же Анки, возникает совсем иная картина: «И весь ты — как блин, и глаза у тебя — как совиные гляделки, и зад твой становится вот такой вот, вот такой вот… широкий зад, с разговорами, как гармония…»

Успех, выпавший на долю Гая, несколько отодвинул в тень Руководящее лицо, которое не менее, чем Гай, заслуживает внимания и одобрения. Руководящее лицо обычно одето в наших пьесах в самую жесткую из «кожаных тужурок». Он резонер. Он внушает, поучает, инструктирует, направляет, распекает, помахивает указательным перстом, «руководит» в буквальном смысле.

У Погодина руководитель показан так же тепло, как Гай, больше того, он чем-то даже симпатичнее и ближе нам, чем Гай, может быть, потому, что в Гае много ершистости, какой-то колюсь чести, порой озорства ради озорства (что тоже ничуть не плохо!). Но руководитель, особенно такой, каким его играет в Театре Революции М. М. Штраух, когда он с симпатией понимания глядит на Гая, — видит и эту ершистость с озорством, и откуда все это у Гая, и откуда все эти ненужные порой загибы, и передает это свое понимание зрителю. Кто знает, может быть, и само Руководящее лицо, когда оно еще не было руководящим, через это все прошло, некогда, когда было помоложе. И в нем уйма человеческой теплоты (больше скрытой, сдержанной), что ничуть не мешает, а даже как-то по-особому окрашивает его мужество, и силу, и его, бывает, суровость. Как добивается этого Погодин? Руководящее лицо объясняет Гаю: «Мне ночью в постель подают молнии Урала, Донбасса, днепровских строительств». Должно быть, эти телеграммы Руководящее лицо получает все-таки утром, ночью и ему отдыхать надо. Он с полным правом мог бы сказать о бесконечных телеграммах, заваливших его письменный стол. У Погодина он говорит иначе: «… ночью… в постель». Погодину нужен этот теплый штришок, чтоб подчеркнуть будничное, человеческое даже (а может быть, и особенно!) у лица руководящего. Руководящее лицо читает мысли Гая: «Трудно работать с бездушными бюрократами! — с юмором говорит он, указывая на себя. — Ничего не понимают бюрократы в социалистическом строительстве. Тридцать лет в партии и ничего не понимают в строительстве социализма. У них просишь денег, а они не дают».

{18} Огромные пространства и дела Страны Советов чувствуются за этим Руководящим лицом — и вместе с тем какая понятная каждому, какая доступная каждому норма поведения.

Вот сколько демонов выпустил Погодин в своих героях — и демона остроумия, и демона интеллекта, и демона человечности (если только это последнее свойство присуще демону!), — и все это не противоречит «воодушевлению», напротив, окрашивает его, составляет грани воодушевления. Поэтому Гай в противоположность лассалевскому Гуттену (сравнение здесь самое общее, естественно) не скучен — с ним не скучно. Свидетельствую: я видел, не скучно, не скучно!

И помог Погодину, Гаю постановщик спектакля в Театре Революции Алексей Попов. Он прежде всего ухватился (как и можно было предположить) за интеллектуального демона (сам будучи им всю жизнь преследуем!), но это ум не книжный, не кабинетный (тогда все было бы сразу на корню загублено), — нет, это жизненное, практическое воплощение интеллектуализма героя — вот он, ветер жизни, несется по театру, по всей сцене, раздвигая стены и поднимая потолок — «потолок»! Режиссер влюбил в свою идею и художника и актера. Принцип декорации у Ильи Шлепянова — черно-белая фотография, громадные фотопанно, характерный отказ от краски, и в этом — замысел, цвета — черное и белое, можно сказать, урбанистические цвета, — город, деловой рабочий день. И эта линия продолжена вплоть до музыки, которую исполняет не оркестр (тоже своего рода отказ от многокрасочности), а два рояля — и здесь черное и белое!

Гая играет М. Ф. Астангов. Чувствует он себя в этой роли как рыба в воде, даже лучше, чем рыба в воде, — кажется, он легче чувствует себя в Гае, чем в самом Астангове, чем в собственной астанговской коже. «Я жив, друзья мои, я жив!» — Астангов восклицает это не только от имени автора, от имени героя, от имени актера, но и лично от себя, от своего собственного имени, Астангова, и, право, неизвестно, от чьего имени больше! Гай попал в свою стихию (таким играет его Астангов, сам попавший в свою стихию), как бы еще не зная, не подозревая, что это его (их) стихия, но по ходу дела постигает ее, и это постижение озаряет его чувством счастья, которое и заключается, оказывается, в том, *чтобы быть в своей стихии*. И оба они, и Гай и Астангов, одинаково в восторге от своего открытия. Вот почему они отлично понимают друг друга, как-то даже, кажется, перекликаются, переговариваются, подзадоривают друг друга, словно говоря друг другу: «Наконец-то! Наконец-то мы нашли друг друга! Наконец-то!» — и каждый готов отдать другому и в самом деле отдает лучшее, что у него есть. Гай Астангову и Астангов Гаю…

Главное в этой игре, ее лейтмотив — размах! Простор, раздолье, масштаб, необъятность, пространство, время, силы, возможности — вот стиль человека, вот стиль дела! Если же говорить {19} о стиле в специальном смысле, то им будет сочетание реализма и романтизма, такое их сближение, какого до этого спектакля я еще не встречал на нашей сцене. Это не простое соседство двух этих начал, двух держав, настроенных в данный момент дружественно и миролюбиво (а ведь бывает нейтралитет и даже скрытая вражда!), это такое взаимосплетение и сплав, что неизвестно, где кончается одно и где начинается другое, тут и то, что называется «земля», и то, что называется «полет» (и в таком сочетании нет ничего противоестественного, земля как раз и находится в полете!).

Жестикуляция Астангова, к которой он часто и охотно прибегает, — это не традиционный романтический (и такой уже избитый), шиллеровский (и такой уже театральный) жест! Нет. И потому, что это жест не столько актера Астангова, сколько большевика Гая, первый тут учится у второго, который в свою очередь кое-что перенимает у первого, например понимание красоты этого жеста, своей артистичности! Это и широкая и сосредоточенная, и бурная и деловая, и стихийная и нацеленная, и страстная, энергичная пластика движений!

Гай поднимает вверх обе руки или решительно протягивает их вперед — и правую, и левую, и обе вместе, — и эти руки как бы получают свободу, широко пользуясь ею, и все тело, фигура Гая приобретают в этих руках свое продолжение, свою устремленность в этих взмахах! И ноги его ступают широко и свободно, будто Гай вовсе и не в комнате — в комнате ведь и не разойдешься с такими шагами, простора нет для них, тут надо бы стены раздвинуть и потолок поднять, — вот они раздвигаются и поднимаются, иначе не вместить Гая, хотя он такого же роста, как все мы. Он двигается, не боясь, что может встретить какую-нибудь преграду, словно двигается по широкому проспекту, он широко шагает и буквально и фигурально, даже в этой детали — в движении, в походке — схвачена эта общность романтики и реализма!

И голос его где-то на грани обычного и необычного, на каком-то переходе от одного к другому, словно простой человек вдруг чувствует себя героем, а герой осознает свою простоту, и вот эта встреча простоты и героизма, столь долгожданная, наконец состоялась! Я не сказал бы про Гая: он скромен. Это не значит — нескромен, нет, конечно, но скромность часто толкуется как заурядность, незаметность, дескать, «скромный, незаметный труженик» и т. д. Да почему же незаметный? Нет, заметный, видный, хоть себя и не возвеличивающий. Повторяю, я говорю об этом потому, что скромность служит как бы синонимом будничности в противоположность, скажем, праздничности, так вот Гай праздничен, и праздничен даже в будни, потому что он будни поднимает до праздника, потому что для него работа как праздник и приносит ему радость. И при этом он не только не выделяет себя среди других, но хочет других поднять, чтоб и для них {20} работа была праздником, иначе какой же это праздник в одиночку!

В Гае всего полно, есть и то, что я вижу, и то, чего не вижу, но что угадываю, догадываюсь и если даже не догадываюсь, то не удивлюсь, когда увижу, потому что это богатая натура, и удовольствие Гая в том, чтоб эти богатства растрачивать. Потому, наконец, что он талантлив. Не только автор, режиссер, художник, актер талантливы, нет, он сам, Гай, талантлив, и талантливость его заразительна, она и нам, зрителям, передается, и кажется нам, глядя на Гая, что и мы талантливы, что мы сможем проявить свою талантливость, если попадем в свою стихию, как это посчастливилось Гаю (а если посчастливилось ему, то почему и нам не посчастливится?). У астанговского Гая яркий характер нашей эпохи, и в нем бесятся демоны (мы не успеваем за всеми ими уследить) — и демон энтузиазма, и демон остроумия, и демон ума, и еще целая серия всякого рода демонов, и деловых и вполне даже легкомысленных. Поэтому Гай, созданный Погодиным, показанный Поповым, сыгранный Астанговым, принадлежит к тому типу долгожданного героя, на которого зритель хочет быть похожим, — вот она, сила положительного примера, воплощенного в живой личности! И человек почтенного возраста скажет: «Эх, не успел я быть Гаем! (А впрочем, может, еще успею)», и человек средних лет скажет: «Почему мне не быть Гаем, вполне могу быть Гаем!», и молодой человек скажет: «Буду, как Гай, решено, с завтрашнего же дня, хотя я еще и в пятом классе!»

Погодин назвал свою пьесу «Мой друг». В тексте как будто нет поводов для такого названия. Это, видно, сам автор так говорит о своем герое и приглашает зрителя присоединиться. Присоединяемся, присоединяемся. Прекрасное название!

1932 – 1934 гг.

# Мейерхольд и «Дама с камелиями»[[4]](#endnote-3)

## 1

Встреча Мейерхольда с Дюма вызвала всеобщее удивление. Полны захватывающего драматизма встреча, поединок, борьба, дружба — как хотите назовите — Мейерхольда с Гоголем, Островским, Грибоедовым, Сухово-Кобылиным. Но Дюма?! Это настолько разные характеры, темпераменты, мировоззрения, настолько враждебные стихии, что такое сопоставление не может не вызвать улыбки. Мейерхольд — и Дюма! Мейерхольд с его темпераментом памфлетиста, с его страстью к гротеску, с враждой к «быту» во имя героического и патетического зрелища… {21} И вдруг этот плоский и ограниченный буржуа. И вдруг эта банальная и ханжеская «Дама с камелиями». И вдруг эта стряпня, созданная для доказательства одного лишь только тезиса: «проститутка тоже человек».

Но вот на страницах «Литературной газеты» появляется Всеволод Вишневский, он дружески соединяет руки Дюма и Гоголя и заявляет, что они, собственно, явления одного порядка.

Островский откровенно сказал о потаенных страстях и мыслях своих героев: «доходное место». Но Островский же, сам себе противореча, приглашал быть снисходительными к слабостям этих героев. Не потому ли о нем сказал Достоевский: «У Островского нет идеала»? Можно сказать, что Мейерхольд вернул ему «идеал» и что обвинителем прошлого выступает Островский в мейерхольдовском «Лесе» и «Доходном месте».

Отношение Гоголя к современной ему России было притушено бытовым юмором старых постановок «Ревизора». В мейерхольдовском театре распахиваются одна за другой двери, и оттуда выглядывают как раз те страшные «свиные рыла», которые загнали Гоголя в могилу.

«Свиные рыла» появляются дальше в «Горе уму». Пушкин назвал Чацкого неумным человеком. Умный человек не станет метать бисер перед свиньями и агитировать заведомо безнадежно. Возможно, если бы Пушкин увидел мейерхольдовское «Горе», он снял бы свое обвинение. Среди животных страстей скалозубов и Фамусовых человеческой, высокой лирической нотой звучит тема Чацкого, тема горя уму, уму, обреченному на одиночество. У Мейерхольда Чацкий не наскакивает стремглав на тупого Скалозуба. Он понимает, что безнадежны, смешны, нелепы словесные воздействия на Фамусовых. По Пушкину, конфликт Чацкого со средой приобретает несколько комическую окраску. У Мейерхольда этот конфликт трагический.

Так Мейерхольд раскрывал классиков.

Тогда приходит Вишневский и вопрошает: «Чем объяснить, что Мейерхольд в пору острейшей борьбы, боев на Западе, великого аграрного переворота в СССР… идет по линии Грибоедова, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина?..»

Чем объяснить, что Вишневский не понимает, что в эпоху «острейшей борьбы» революционный режиссер зовет к безжалостной «острейшей борьбе» оружием классиков, оружием Островского, Грибоедова, которые выступали против старого мира? Зритель видит разоблаченных героев «Доходного места» и становится более активным в борьбе с врагами сейчас. Так Мейерхольд ставит классиков на службу рабочему классу.

А Вишневский, вместо того чтобы от имени Островского, Грибоедова, Гоголя протестовать против затесавшегося в их компанию Дюма-фиса, сводит их вместе, давая право «некоторым юным товарищам на диспуте о спектакле» защищать Дюма ссылкой на Гоголя.

{22} Если бы Вишневский встал на эту позицию противопоставления Островского Дюма, его выступление против «Дамы с камелиями» приобрело бы известную убедительность.

В своей статье, продиктованной очевидным раздражением, Вишневский крест-накрест перечеркивает всего Мейерхольда. Он утверждает, что Мейерхольд за пятнадцать лет не создал ни одного большого революционного спектакля. Все понимают, что это не так, все помнят и «Мистерию-буфф», и «Зори», и «Рычи, Китай!», и «Командарм 2», и «Выстрел», и даже «Последний решительный» Вишневского. Все были удивлены, как из очень скромного текста Мейерхольд сумел создать впечатляющую «Заставу № 6» в «Последнем решительном» или сильнейшую сцену перед бюстом Гете во «Вступлении» — героическую сцену, перекликающуюся с «боями на Западе». Этого мало? Очень мало! Вот что, однако, заявляет Вишневский Мейерхольду: «Драматургия плоха. Но если она плоха, создайте ее сами».

Конечно, Мейерхольд должен создавать драматургию, окружать себя писателями и поэтами, бережно относиться к начинающим и пр., и пр., и пр., но откуда у Вишневского такой прокурорский пафос: «создайте ее сами»?! Где самокритика, товарищ Вишневский? Шекспир и Мольер, как известно, были одновременно и драматургами и режиссерами. Мейерхольд пьес не пишет. Он надеется на Вишневского. И если Вишневский его надежд не оправдывает, то обрушьтесь на Вишневского, товарищ Вишневский! Спросите его, Вишневского, почему он и другие плохо работают, плохо учатся и не дают театру такого материала, чтобы он делал «большие революционные спектакли». Поставьте вопрос, какая драматургия нужна Мейерхольду. Призадумайтесь над тем, почему Мейерхольд встречался с Маяковским, Безыменским, Олешей, Сельвинским, Третьяковым и, наконец, с вами? Поищите то общее, что есть между этими драматургами и Мейерхольдом. Подумайте о неоднократных заявлениях Мейерхольда, что он хочет драматурга-поэта, не стихотворца, а именно поэта, который не бытово-житейски, буднично, а в очень богатых, фантастически разнообразных формах покажет мир. Что же делаете вы? Вы кричите на Мейерхольда: «Плоха драматургия. Создайте ее сами». Это не помощь, это истерика. А ведь это вы, Вишневский, больше всех заявляли о ваших симпатиях к мейерхольдовским принципам, о совпадении вашей линии с линией Маяковского, Безыменского, Третьякова. Вы, может быть, изменили своим принципам? Как будто нет. Почему же вы, пользуясь неудачей Мейерхольда, уже готовы ликвидировать *весь его путь*?

Вишневский сообщает: «Я трясу это дерево, чтобы проверить, что падает с него… сочные фрукты или усохшие листья». Вишневский трясет дерево. И превращает в щепки. А надо бы поосторожнее. Дерево драгоценной породы на каждом шагу не встретишь.

{23} Значит ли это, что нужно было ставить «Даму с камелиями»? Уж лучше, если бы Вишневский ее защищал. Лучше потому, что выступление его не было бы вредным. А вредно оно потому, что, кое-где правильно критикуя постановку, он так ее критикует, что вызывает у «юных товарищей на диспуте» и не на диспуте реакцию защиты постановки.

Вишневский требует, чтобы в «Даме с камелиями» были «чернокожие сыны Франции», «ревматик Гарибальди», «всемирная выставка», «польские юноши, швыряющие бомбу в русского царя», «старик Гюго», «вакханалия версальцев», «Золя, Бальзак», еще, еще… Вишневский перечисляет, он не может остановиться, он неистово трясет дерево. И «юные товарищи на диспуте» и не на диспуте не без резона возразят: «Смешно вводить в салон Маргерит ревматика Гарибальди. Чем он там будет заниматься? Не прав Вишневский, выступающий против “Дамы с камелиями”. Прав Мейерхольд». Вот что скажут «неискушенные юные товарищи», получившие в Вишневском неожиданную поддержку. Вишневский заключает: «И в помине нет этого Парижа у Мейерхольда». Ну вот, опять стародавнее «чего нет в пьесе». Но дело не в том, «чего нет в пьесе». Дело в том, что в ней есть. А есть в ней Дюма-фис. Вот о чем должна идти речь.

Мейерхольд избрал себе в соавторы слащавого и лицемерного Дюма. Некогда неукротимый Мейерхольд спрятал когти, сентиментально замурлыкал и даже уронил слезу — какое неожиданное зрелище! Какое печальное зрелище! Какое тревожное зрелище!.. Вот до чего доводит дурное соседство. Однако, всячески обхаживая своего соседа, Мейерхольд в конечном итоге не в состоянии с ним ужиться. Это не его автор! Ему чужд напыщенный мелодраматический пафос. Этого пафоса и нет в спектакле.

Говорят, недостаток постановки в том, что зритель смотрит на события «Дамы с камелиями» только с любопытством, что его не потрясают переживания Армана и Маргерит, что он почти равнодушен. Но это в известном смысле достоинство спектакля. В любом провинциальном театре на сцене «рвали бы страсть в клочья», сцена заполнилась бы стенаниями, плачем, заламыванием рук и декламацией, зрительный зал потонул бы в слезах.

Но это был бы в то же время неимоверно пошлый спектакль, потому что все эти страсти и стенания Дюма невозможно пошлы. Так вот Мейерхольд, бессознательно, так сказать, сопротивляясь этой пошлости и лицемерию, убирает стенания, мелодраматическую пышность страстей и заламывания рук, то есть как раз то, что так близко Дюма. Поэтому-то аплодисменты скорее вызывает мастерство Мейерхольда, чем страсти Дюма.

В «дружбе» Мейерхольда с Дюма нет самого необходимого: задушевности и взаимного понимания. Это не дружба, а случайная встреча. Спрашивают, почему Мейерхольд, обычно столь безжалостный к автору, вдруг опустил руки перед Дюма. Тут не обошлось без той «слезы», о которой еще пойдет речь. Но дело-то {24} и в том, что если бы Мейерхольд по-мейерхольдовски прикоснулся к Дюма, от Дюма ничего бы не осталось. Это не Гоголь и не Островский. У Островского его снисходительный юмор составляет, правда, очень тонкую, но все же поверхностную ткань. Ибо под ней бушуют истинно жестокие страсти. А если бы Мейерхольд сорвал эту ткань с Дюма, что бы он там обнаружил? Ничего. Пустоту. Вздор. Но вместо того чтобы сорвать ее, он ее разукрашивал, лакировал, замазывал, заслонял блестящей живописью, гирляндами сверкающих мизансцен, музыкой.

Мейерхольд играл сюжет Дюма — и видел в нем то, чего там не было. Так ведь бывает у Мейерхольда. Элементарная ситуация вдруг обрастает в его воображении фантастическими ассоциациями, лишенными реальной основы. Так было в «Свадьбе Кречинского», где обычная водевильная ситуация дала ему повод видеть в ней «страшное шествие русского капитала».

Нужно быть благодарным за то, что актеров не слышно «дальше пятого ряда». Я по крайней мере не слышу речей господина Дюма. Когда Арман кричит: «Женщина есть женщина», Дюма-фис полагает, что это высшая философия. Но это просто тавтология. Когда другой герой восклицает: «Старость есть старость», это тоже обыкновенное повторение. А если философия, то пошлая. Когда же мсье Арман, этот сын податного инспектора, восклицает: «У меня достаточно крови, чтобы пролить ее», — поражаешься дурному вкусу и его возлюбленной и его автора.

Зинаида Райх (хорошо, умно играющая) говорит вполголоса, иногда голос падает до шепота, она словно бы боится выпустить его далеко, чтобы он не передал пышной страсти Дюма. Она «держит голос у груди» для того, чтобы питать его тонкими, интимными, трогательными интонациями, чтоб в него поверили. Мейерхольд допускает эти «мхатовские» переживания, он идет на то, чтобы актрисы даже не было слышно и зритель замечал лишь мимику, движение, слышал хотя бы сам по себе вибрирующий звук, так сказать, «трепет души», режиссер стремится уверить зрителя в истинности страданий Маргерит, потому что в патетические страсти Дюма зритель поверить не захочет.

Мейерхольд боится, чтобы зритель вслед за Дюма не увидел в Маргерит роскошной кокотки. Поэтому он уничтожает грубый шик, пытаясь подкупить зрителя эстетическими впечатлениями, которые он дает через Ренуара и Мане, чтоб таким боковым путем чисто художественного, живописного вмешательства устранить идеологию «роскоши».

Весь спектакль сделан как музыкальное произведение. Музыка мизансцен, все эти andante, grave, capriccioso, molto, appassionato, lacrimoso составляют самую ткань спектакля, и вот через это внутреннее музыкальное восприятие зритель должен ощутить любовь, страдание, смерть Маргерит.

Сцена у Олимпии, где встречаются Арман и Маргерит, — эти бесконечно белые щиты, на фоне которых мечется черная фигура {25} Маргерит, и кроваво-красные пятна драпри, выдержанные в каком-то зловещем испанском колорите, сами по себе рождают ощущение трагической развязки. С умыслом сооружена Мейерхольдом лестница, — она выгнута в центре и образует площадку, пока еще пустую, но невольно приковывающую к себе взоры, вселяя в зрителя тревогу, ожидание, чувство опасности. «Здесь должна произойти трагедия». Строя лестницу, Мейерхольд как бы строил плаху, лобное место, место казни — такую воистину драматическую роль играет эта лестница с площадкой.

Однако зачем все это? Зачем все это великолепие режиссерского мастерства? Увы, затем, чтобы обыграть ханжеский сюжет Дюма. Ханжеский потому, что его задача — вызвать снисходительность буржуазного партера к «падшим созданиям», которые по воле автора ведут себя именно так, чтобы разжалобить богатых дам и господ.

Почему же все-таки Мейерхольд увлекся постановкой «Дамы с камелиями»? Почему за пятнадцать послереволюционных лет он не только не ставил подобного рода вещей, но всей своей практикой художника-коммуниста как будто даже боролся с подобными тенденциями?

Ответить на это простым отрицанием «Дамы с камелиями» и приговором «это никуда не годится» — значит ничего не ответить, значит уйти от ответа. «Мейерхольдовцы» кричат «ура» только потому, что раз мастер поставил такой спектакль, значит, это хороший спектакль, критиковать не надо, надо петь осанну. «Антимейерхольдовцы» торопятся лишний раз «уничтожить» или, как Вишневский, мимоходом вообще снять со счетов всего революционного Мейерхольда.

Быть может, Мейерхольд ответил бы на этот вопрос таким образом:

— Я все время работал гротеском, разоблачал, издевался. Я терпеть не мог добродушного юмора, благополучного конфликта, заботы о зрителе, чтобы тот вышел из театра «счастливым»: все, мол, хорошо в этом лучшем из миров, незачем тревожиться и морщить лоб. Сейчас я хочу, чтобы зритель у меня сострадал, сочувствовал, чтобы он учился у меня не только ненавидеть, но и любить. Я не хочу больше аскетической отрешенности моих героев, моих декораций, моих костюмов. Я хочу радости моему зрителю. Я хочу, чтобы мир красоты, который узурпировали господствовавшие классы, принадлежал сейчас моему зрителю.

Возможно, так объяснил бы Мейерхольд свой спектакль. И это объяснение было бы очень симптоматично.

Мне уже пришлось писать однажды (статья «Цветы на столе») о тенденциях к хорошей жизни, к красивой жизни. Слово «красивый» часто бралось у нас в иронические кавычки, потому что его опошляли и обыватель вкладывал в это понятие нэпманский смысл.

{26} Были и левацкие утверждения: красота-де не нужна пролетариату, буржуазная, мол, идеология. Подобная неописаревщина имела хождение в нашей критике. Маркс писал, что древнегреческое искусство до сих пор продолжает доставлять художественное наслаждение. Художественное наслаждение. И наш сегодняшний человек, посещая музеи искусств, рассматривая скульптуру и живопись прежних времен, ведь не просто знакомится е. «соответствующей эпохой»! Страшно смотреть на иные «социологические» надписи под картинами в музеях. Эти надписи сводят весь интерес картины или скульптуры к тому, что они знакомят с мелкобуржуазной идеологией автора или эксплуататорской идеологией класса. Но зритель ходит в музей вовсе не только ради того, чтобы удостовериться, что скульптура «Дискобол» была «продуктом рабовладельческого общества». Он приходит также для того, чтобы получить художественное удовлетворение, наслаждение. Он смотрит «Тайную вечерю» не для того только, чтобы убедиться в религиозных предрассудках Леонардо да Винчи или только увидеть сквозь эту картину мир Ренессанса, но и для того, обязательно для того, чтобы получить эстетическое впечатление. Значит, он ищет не только «социологический эквивалент». Если он только этот «эквивалент» унесет с собой домой, это очень плохо. Посетитель музея как угодно может возражать против мелкобуржуазной философии импрессионистов, но разве поэтому он так долго останавливается перед картинами Ренуара и Клода Моне, скорее — он должен бы пройти дальше. Больше того, он хочет видеть и в современных картинах не просто отображение сегодняшнего дня, он требует, чтобы картина доставляла ему художественное удовольствие, он подходит к ней как к источнику красоты. Больше того, он хочет не простого повторения «Дискобола», «Завтрака на траве», не только лучшего, но и иного. Иного стиля. Иного характера красоты. Впрочем, я забегаю вперед.

«Дамой с камелиями» Мейерхольд отвечает на эти запросы. Он почувствовал это стремление к красоте без кавычек и ответил на него так же, как отвечал в свое время на требования жизни в эпоху «Театрального Октября». «Театральный Октябрь» тоже был ответом на определенные запросы времени. Сейчас Мейерхольд дал ответ, который носит название «Дама с камелиями».

Удовлетворительный ли ответ? Нет, ответ порочный и по содержанию и по форме. Но объяснить его порочность можно, только поняв происхождение мейерхольдовского спектакля как своеобразную реакцию на требования жизни. Те, однако, кто просто-напросто кричат «Долой!», потому что в спектакле отсутствует «ревматик Гарибальди», никогда этого объяснения не найдут. Не найдут, хотя и чувствуют неладное. И чем меньше они способны объяснить, тем больше они злятся.

## **{****27}** 2

Бесспорно, «Дама с камелиями» очень красивый спектакль. Мейерхольд ставит на стол настоящую античную вазу. И вся сцена отражается и любуется собой в этой вазе, хочет походить на нее, составить с ней некий законченный ансамбль. Ваза эта, прекрасное произведение искусства, разве может вызвать упреки — это, мол, некрасиво, или пошло, или «не впечатляет». Нет, и красиво, и благородно, и впечатляет. Если вы любуетесь, скажем, величественной колоннадой Парфенона, почему вы должны отказать в своем внимании античной вазе, столь же прекрасной, как античная колонна?

Вспомните сцену расставания Маргерит с Арманом. Маргерит одета в синий жакет, который ей очень к лицу, и это эстетически приятно. Следующий момент: прожекторы усиленным синим светом окрашивают скульптурную группу Армана и Маргерит. После этого, если можно так сказать, для кульминации, ожидаешь здесь еще какого-то последнего штришка — тогда картина будет закончена! И вот Маргерит вынимает из петлицы Армана василек, синий цветок, берет его себе на память. Миниатюрная драматическая цветовая поэма.

Или «буколический» эпизод — в том же Буживале, с цветами, которыми завалена сцена, с деревенской музыкой за сценой и с такой выразительной деталью, как завтрак с молоком и булочками, которые живописно подчеркивают «деревенскую идиллию», «лоно природы», отдых, радость отдыха и так далее. Разве не прекрасная сцена? Прекрасна, спору нет.

Но почему же порочен спектакль?

Потому что вся эта красота, все эти изящные ткани, движения, цветы, музыка, платья, вазы, стаканы — все, что так или иначе эстетически может быть воспринято зрителем, служит для демонстрации лицемерного сюжета Дюма.

Иными словами, эта «красота», пользуясь неравнодушием к ней сегодняшнего зрителя, пытается контрабандой завоевать его симпатию к пошлой идеологии Дюма — «проститутка тоже человек». Красота просит зрителя быть снисходительным к жизни, которую он хочет видеть в совсем ином свете. Красота пытается спровоцировать зрителя на «ослабление классовой бдительности».

Для меня, зрителя, совершенно ясно, что Маргерит умирает только для того, чтобы ее простил мещанин, на покой которого она, видите ли вы, покусилась. Маргерит не только не протестует против буржуа, как, например, протестует Нана у Золя, — наоборот, она признает его власть и умоляет, чтобы ее не отвергли. Она готова заплатить за это собственной жизнью. И вот крестьянку, которую капиталистический город превратил в проститутку, еще к тому же унижают, заставляя на коленях выражать свою верноподданность.

{28} Быть может, с точки зрения буржуа и обслуживающего его Дюма-фиса, является очень либеральным, даже революционным жестом это предложение обществу «приголубить» проститутку. Но для нас это подлое ханжество.

И если зрителя, вообще говоря, привлекают красивые ткани и цветы, красивая мебель и платья, то разве он согласится принять все эти блага ценой Маргерит? В этом лежит противоречие спектакля, и в этом его порок.

Но, отмечая этот порок, призывая наших художников не кривить душой даже во имя красоты, не забудем важного жизненного процесса, ответом на который явилась осуждаемая нами «Дама с камелиями».

Есть тут и другого рода порок. Он связан с самой античной вазой. Вопрос станет яснее, если мы привлечем к нашему анализу постановку Театром имени Вахтангова «Человеческой комедии» Бальзака. Этот спектакль тоже своеобразный ответ на запросы «красивой жизни». По ответ вульгарный, позволим себе сказать — рыночный, выразимся резче — обывательский. Вспомните, что вся сила реалистического раскрытия Бальзаком своей эпохи сведена там к забавляющей интриге. Вся мощность трагических коллизий переведена на банальный язык мелодрамы. А сцена в спальне Леонтины разоблачает стиль этого спектакля, а именно — мещанское освоение «красивой жизни». Сейчас, когда появился спрос на «красоту», появилось, естественно, и предложение. Самый опасный, чуждый и вредный товар есть товар типа «Человеческой комедии».

Товар этого рода предлагается в разных местах и с более мелких литературных, театральных и музыкальных лотков. Товар, на котором сразу видишь клеймо мещанского, скажем точнее — неонэпманского представления о красоте жизни, торгсиновской идеологии. Напрасно говорят, что «Человеческая комедия» не будет иметь успеха. И будет, да и имеет. Но успех этот показателен. Он характеризует тенденцию «красоты», но он и дискредитирует ее, ведет по ложному руслу, провоцирует дурной вкус, даже у тех, кому он по сути чужд. Слова «красивая жизнь», повторяем, мы брали в кавычки, когда подчеркивали ее мещанский склад. И если мы эти кавычки снимаем, то вовсе не затем, чтоб реабилитировать мещанскую красоту. А кое-кто так именно и понял. Облегченно вздохнул. Стал потирать руки: «Наконец-то!» И распоясался. И вот пошло, пошло… И уже прет эта «красота» со всех сторон, нагло пролагает себе путь от иных патефонных пластинок «в интимном кругу» до «художественных» декораций на публичных зрелищах.

Очень жаль, что жертвой подобных взглядов стал такой прекрасный театр, как Театр имени Вахтангова, и такой прекрасный художник, как Рабинович.

Сколько вкуса было у вахтанговцев в «Турандот», а у Рабиновича в «Лизистрате». Там были и краски, и воздух, и юмор. {29} Это была истинная красота без всяких кавычек, потому что она вдохновлялась не торгсиновскими голосами, к которым так легкомысленно прислушивались и театр и художник в «Человеческой комедии».

## 3

Возникает вопрос: какова же в таком случае разница между «Дамой с камелиями» и «Человеческой комедией»? Было высказано мнение: нет разницы. И тут и там роскошь, «красота», красивые ткани, квартиры, костюмы, мебель, вещи. Разницы никакой. Да нет, разница есть, и мы сформулируем ее (применительно к данному случаю) в такой форме: разница между «Дамой с камелиями» и «Человеческой комедией» такая же, как между подлинной античной краснофигурной вазой и подделкой под нее. Первая — это действительно искусство, вторая — его видимость; истинная эстетическая эмоция — и ее имитация.

В «Скутаревском» Леонова профессор Скутаревский понимает и любит старинные красивые вещи: мебель, ткани, картины, вазы. Это не коммерческое любопытство антиквара и не спортивный интерес коллекционера, тут воистину эстетическая страсть. Жена Скутаревского тоже «любит» подобные вещи, но это обывательская, претенциозная любовь к «красоте». Поэтому она приобретает всякого рода грубую подделку, принимая ее за «настоящее», и хвастает своим приобретением. Не в том тут дело, что она не специалист «по старине», — Скутаревский тоже не специалист, но только его эстетическая эмоция действительно ценность, а ее — подделка. «Красота» для нее как бы средство возвеличения себя, самообожания, рисовки, ханжеской эстетики, «красоты» «для других», «как у других». Леонов превосходно пользуется этим различием, чтобы подчеркнуть истинное несходство Скутаревского и Скутаревской, мужа и жены, противоположность их характеров, их психологии, подготовляя и давая таким тонким приемом мотивировку их разрыва. И можно сказать, что «Дама с камелиями» спектакль для Скутаревского, а «Комедия» — для его супруги.

Как же «Комедии» не иметь успеха? Вкус а‑ля мадам Скутаревская еще сильно распространен, и не только у людей ее круга. Мещанские пережитки в сознании людей еще далеко не преодолены, и бороться надо с ними, а не укреплять их, утверждая торгсиновский стиль.

Однако если мы определяем разницу между двумя этими спектаклями как разницу между художественным и нехудожественным, обывательским вкусом, то этим не исчерпывается вопрос. Мы здесь просто отделили «Даму с камелиями» от «Человеческой комедии». Мы указали, в чем характер «красоты» спектакля вахтанговцев. Каков же этот характер у Мейерхольда? В чем смысл спектакля? Какова здесь идеология красоты?

{30} Мы говорим: красота; мы говорим: вкус; мы объявляем: наша эстетика, наш эстетический стиль. В ответ Мейерхольд преподносит нам античную вазу. Разве, скажут, это не красота? Конечно. Но у египтян, например, был свой вазовый стиль. Греки знали их искусство, однако создали свое искусство. Собственную вазовую живопись.

Можем ли мы сказать, что античная ваза, обобщенная до предела спектакля, выражает наш эстетический стиль, хотя — слов нет — это красивая, прекрасная ваза, высокая эстетическая культура?

Я понимаю, если я вижу эту вазу в музее, я не только знакомлюсь с эпохой, я получаю эстетическое удовлетворение. Но когда она перекочевывает из музея, как некий стиль, в сегодняшнее искусство, в сегодняшнюю действительность, не желая считаться с этой действительностью, диктуя ей свои условия, требуя поклонения и верноподданности, я испытываю некоторую эстетическую неловкость, потому что я сегодняшний человек. Я не говорю: «оставьте ее в музее под призором музейных старух», — естественно, она должна «влиять» на меня, на наше искусство, на нашу эстетику. Но мысль-то в том, что мы хотим своей эстетики.

Ленин говорил о критическом освоении наследства. Маркс, касаясь этой темы, привел свое знаменитое сравнение мужчины с ребенком: «Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? … И почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?» Никогда не повторяющаяся ступень. А немного раньше: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество».

Я испытываю ту же неловкость даже в том случае, если вижу классический спектакль, где режиссер и актеры думают только о том, чтобы спрятать себя как сегодняшних людей, свое восприятие сегодняшней жизни. Они рассчитывают, что поймут прошлое, если целиком подделаются под людей прошлого и изгонят малейший дух сегодняшнего дня. На деле же только контакт настоящего с прошлым, эта истинно историческая связь даст им возможность почувствовать прошлое. А так как художник не ученый реставратор и неспособен спрятаться, даже если к этому стремится, он все-таки виден в спектакле и обнаруживает себя ущербно, и сегодняшнее теряет и вчерашнее не освоит. Вместо глубокого вскрытия прошлого, что возможно лишь при участии будущего, он приходит к стилизаторству, которое есть не что иное, как имитация и передразнивание ушедшей эпохи, а не ее самостоятельное осознание.

И, например, в «Доходном месте» Мейерхольд значительно ближе к оригиналу, хотя сам Мейерхольд был там более самостоятелен, {31} чем в «Даме с камелиями», где он лишал себя самостоятельности и свободы.

Но истинная цель обсуждаемого спектакля вовсе не в том, чтобы показать прошлое, как это происходило в «Лесе» или в «Доходном месте». Мейерхольд имел в виду именно и только настоящее, а прошлое было для него лишь прекрасным поводом (античная ваза, Ренуар и Мане), чтобы достичь этой цели. Вероятно, поэтому он перенес действие из тридцатых годов в более поздний период, чтобы без натяжки привлечь к спектаклю полюбившегося ему Ренуара. И таким образом представить сегодняшний день в том стиле, какой характеризуют античная ваза или французский импрессионизм.

Спору нет: то и другое — художественные явления. Но когда этой вазой хотят выразить ваше чувство современности, вы испытываете вот эту эстетическую неловкость. Неловкость, как выражение духа несоответствия между вами, каким вы «были», и вами, каковы вы *сейчас*, как возвращение к тому, с чем вы расстались, как, если так можно выразиться, покушение на «чувство собственного достоинства» самой эпохи в вашем лице, как негативная форма, в какой вы проявляете вашу претензию и ваши требования.

Любование художественной формой как безвозвратно ушедшей, жажда ее воскрешения, возвращения в прежнем виде, желание оказаться на пройденной ступени, потому что это прекрасная ступень, — так понимаемое стилизаторство известно истории искусства и выражало не его движение, а его застой.

Но наша эпоха обладает более богатыми источниками для рождения своего стиля, чем эпоха шекспировская или античная. И мы богатству красоты, время которой прошло, предпочитаем робкий росток нашего стиля. И когда художник отказывается от выращивания этих ростков, а свой гений и вдохновение тратит только на восстановление отошедшей красоты, чтоб торжественно ее преподнести нам, мы не можем принять этот подарок. Это опять-таки реставраторство и замена нашего стиля старым, пусть и прекрасным. Подобную опасность мы заметили в «Даме с камелиями», это и есть тот порок, о котором мы писали.

С другой стороны, однако, новое искусство может возникнуть только через освоение старого, через реальное, а не лишь через умозрительное его восприятие, через «прочувствование» его красоты. Поэтому так возмущают книги, учебники по искусству, которые вам должны помочь понять прекрасное, когда вы бродите по картинным галереям или читаете Пушкина. Увы, вы не можете наслаждаться ни Пушкиным, ни картинной галереей. Убогие авторы таких книг не допускают вас до этого, ограждают вас от вас самих. Они опасаются за вашу идеологическую выдержанность. Они в ужасе, когда заметят улыбку радости при лицезрении вами картины. Они на страже. Они предупреждают: берегитесь — это «продукт рабовладельческого общества», осторожно — {32} это «идеология помещичьего землевладения». А когда улыбка вянет на ваших губах, когда вы в «Евгении Онегине» видите только помещиков и дворян, а в картине — отражение идеологии французской мелкой буржуазии, они успокаиваются, все в порядке. Они убеждены при этом, что помогают вам осваивать наследство, и не догадываются, что воруют у вас это наследство. Конечно, обязательно в такого рода книгах раскрыть идеологию художников и классов, представителями которых они выступают в искусстве, но не для того, чтобы скрыть само художественное произведение. Больше того, огромная задача заключается как раз в том, чтобы показать эту красоту, учить обнаруживать эту красоту у Пушкина, или у Бетховена, или у Ренуара, помогать зарождению у вас художественного впечатления. Не всякое произведение — все равно, картина, или поэма, или музыка — сразу и само по себе доходит до вас. Стоит иногда человек перед картиной или скульптурой, о которой он слышал, что она прекрасна, что она знаменита, но не чувствует этого, не видит тех особенностей, которые создали произведению его славу.

Винкельман рассказывает о критике, о зрителе, который в восторге от статуи, но боится выразить свой восторг, чтобы не показаться невежественным. Или, наоборот, выражает лицемерный восторг перед знаменитой статуей, опять-таки чтобы не показаться невежественным, хотя в душе испытывает равнодушие к ней. Винкельман советует: доверьтесь творцу, вникайте в творение, и постепенно вы станете улавливать то, что при первом, поверхностном, вызванном отчасти самомнением, отчасти торопливостью в суждениях, впечатлении от вас ускользнуло.

Значит, задача критической книги или лекции заключается в том, чтобы помочь зрителю, воспитать в нем вкус и эстетическое чувство, которое в нем слабо воспитано или не воспитано вовсе, а то и дурно воспитано. Помочь зрителю погружаться в глубины картины или симфонии, находить на каждом шагу все большие красоты, делать все большие открытия. Только тогда вы фактически, а не юридически (информационно) приобретете классическое наследство.

Важность этого вопроса трудно переоценить. Невозможно создавать новое искусство, не пройдя через наслаждение искусством старым. Тут есть внутренняя, субъективная сторона освоения и настоящей преемственности человеческой культуры. И тот поэт, который, прочтя всего Пушкина, найдет в нем только дворян и помещичье землевладение, соответствующее той или другой системе рифм и ассонансов, но не почувствует радости от пушкинской поэзии, но сможет создать собственной поэмы, выражающей уже наше время, создающей новую красоту и доставляющей иного качества наслаждение.

Если молодой архитектор видит в здании античного храма только продукт рабовладельческого общества и религиозных суеверий, {33} если он не испытывает при этом того высокого наслаждения, о котором говорил Маркс, я сомневаюсь, сможет ли он создать сейчас что-либо достойное искусства. Пусть он лучше вначале просто «заболеет» античным стилем настолько, что будет подражать (сколько больших художников начинали с подражания!), и тогда, «излечившись», он придет к выражению собственных идей. Он скорей придет, чем тот архитектор, который высокомерно глядит на храм Афины Паллады, потому что это‑де религиозная идеология, и не допускает себя к какому-либо удовольствию, опасаясь, что это повредит его идеологической целомудренности, измышляя при этом все только из собственной головы, игнорируя все прошлое.

«Социологический» анализ при таком отношении к искусству, о котором мы говорим, не будет носить того принудительного характера, притянутого, унылого, казенного, какой имеется сплошь да рядом. Тогда сам критик более глубоко и заинтересованно взглянет на идеологическую, классовую сторону разбираемого произведения, и только тогда анализ обогатит мысль читателя или зрителя. Гегель, говоря об обусловленности художественного произведения многообразными факторами, подчеркивает, что «исключительно важными являются место и время возникновения произведения», а также индивидуальность художника и степень технического совершенства искусства. «Для ясного, вполне основательного понимания и знания определенного произведения искусства и, даже скажем больше, просто для полного наслаждения им необходимо принять во внимание все эти стороны». Только при таком отношении к искусству плодотворным будет раскрытие критиком идейного содержания произведения. Тогда станет понятной связь между содержанием и формой. Тогда критик сумеет по-настоящему бороться со взглядами формалистов, которые, удаляя вас от содержания, удаляют вас, однако, и от формы.

Но что сказать о современном художнике, который оказался в плену у прошлой красоты, если к тому же он не замечает, что он в плену? На спектакле «Дама с камелиями» мы испытали ту эстетическую неловкость, о которой мы говорили. Откуда ее происхождение, этой неловкости? Сформулируем ее словами Маркса: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество».

Приведем небольшую параллель с архитектурой.

Сейчас оживленные споры вызывает выстроенный академиком Жолтовским дом на Моховой. Он с точностью повторяет стиль зданий эпохи Ренессанса. Это действительно красивый дом, в полном смысле этого слова — красивый. Он радует глаз, он вызывает подлинные эстетические эмоции. Так же, как спектакль «Дама с камелиями». Но так же, как этот спектакль, он выдает стиль ушедшей эпохи за стиль современный. Понятно, как реакция против аскетического, плоскостного, убогого, казарменного {34} стиля многочисленных строящихся у нас домов, как призыв, как внимание к красивому, а не только удобному зданию, как требование образной архитектуры — это и важный и характерный этап. Но значит ли, что перевезенный в Москву из Виченцы палаццо дель Капитанио и есть разрешение вопроса?

Сошлемся на интересную для нашей темы дискуссию среди архитекторов. Архитекторы Гольц и Кожин безоговорочно принимают дом Жолтовского. Вот что они пишут:

«Закономерен, конечно, вопрос: насколько своевременно такое сооружение, выдержанное в духе строгой классики, в социалистической Москве. Мы считаем, что никакого противоречия между общими архитектурными принципами Эллады — Рима — Ренессанса и стилевыми запросами нашей эпохи нет… Дом на Моховой не только не противоречит общему архитектурному облику реконструируемой Москвы, но и предугадывает, дает до известной степени тон одной из центральных магистралей столицы СССР».

Академик Гинзбург, отдавая дань искусству Жолтовского, бросает, однако, такого рода замечание: «Следование отжившим образцам, застывшим формам и канонам старого мастерства жестоко мстит за себя».

Примечательно высказывание профессора В. А. Веснина:

«Наша эпоха… несет в себе все элементы единого и законченного художественного стиля. Надо уметь трудиться в поисках его. Гораздо оправданнее экспериментаторские поиски, даже если они не всегда приводят к удаче, чем бескрылое реставраторство, пусть и выполненное со всем блеском мастерства. Легкие переходы одного из крупнейших наших мастеров, академика Щусева, от ультрарационализма к декоративному ультраиррационализму представляют собой большую опасность. Работы этого мастера всегда отвечают в какой-то мере нашим запросам. Но это только поверхностное впечатление. Это богатство бутафорское, временное, не имеющее под собой крепкой основы. Столь же неоправданно и реставраторство другого крупнейшего мастера нашей архитектуры — академика Жолтовского. Незачем в наше время реставрировать классические образцы, когда философские, художественные и технические элементы нашего самобытного стиля еще не нашли своего настоящего и полноценного осуществления».

Какие напрашиваются выводы?

Реставраторство, даже если им преследуется весьма благородная цель, не есть решение задачи. Надо создавать собственный эстетический стиль. Будем рассматривать реставраторство и как реакцию на «аскетический стиль» и, разумеется, знакомство со стилями ушедших эпох, которые должны органически войти в наш стиль. Многие, однако, понимают освоение классических стилей как простое сочетание, как арифметическую сумму, что уже сейчас приводит к расцвету эклектики в архитектуре, {35} к простодушному или деляческому безличному копированию форм старой драмы, к традиционализму в области театра.

На выставке проектов Дворца Советов мы видели модель, поразительно напоминающую египетский храм в Карнаке, только разрешенную более стройно в смысле пропорций и в более оптимистическом плане. В объяснительной записке к этому проекту сказано было приблизительно следующее:

«Возможно, что наш проект напоминает египетский храм, но разве монументальное искусство Египта и Греции не сродни нашей монументальной эпохе с ее гигантскими проектами, планами, масштабами? Мрачному, мистическому началу, осуществленному египетскими зодчими, мы противопоставляем наш светлый взгляд на жизнь».

Стало быть, авторы этого храмовидного проекта, арифметически приплюсовывая египетский монументализм к «оптимизму социализма», и решают проблему стиля. Решают, конечно, но эклектически. Мы видели также проекты, где механически сочетался функционализм Корбюзье с украшениями, взятыми непосредственно в чистом стиле греческой классики (коринфские капители и прочее) или Ренессанса. Это формальные, а не диалектические поиски стиля.

Когда я вижу дом Жолтовского на Моховой, я испытываю все ту же эстетическую неловкость. Мне кажутся анахронизмом и грохочущий рядом трамвай и станция метро напротив. Мне кажется, что скрыть эту неловкость я могу тем, что накину на себя какой-нибудь пышный бархатный кафтан и прицеплю золотую шпагу и небрежно надену на голову шляпу с пером. Шляпа с пером!! Воистину «мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество».

1934 г.

# Театр Охлопкова[[5]](#endnote-4)

## 1

Зритель застигнут на этом спектакле врасплох. Он входит в зрительный зал, и вдруг ему кажется, что он попал на сцену. Да нет, вот его место — четвертый ряд, первый стул. Но почему сбоку свесила ноги чернобровая казачка? Вот загорелась на небе звезда — ее место вон там, на сцене, но она загорается над его головой, над головой проносятся тучи, Черное море шумит рядом с ним. Он недоумевает, но не спешит протестовать.

Он морщится, когда люди вокруг него зря орут и прыгают — криком его не возьмешь. Но когда Таманская армия достигает заветной цели и бородатый казак, весь в пыли, но с пылающим от радости лицом, кидается к нему в четвертый ряд, тяжелыми ладонями пожимает его руки и от всего сердца говорит: «Товарищу, {36} як же мы рады», — он ловит себя на том, что ему это приятно, в нем вспыхивает ответное чувство не зрителя, а гражданина. Но в то же время он видит, что этого бесконечно мало, чтоб взволновать его сердце. Он следит за героями «Железного потока», вместе с ними голодает, совершает тяжелые переходы, испытывает усталость, физическую усталость в ногах, в руках, во всем теле, но порой замечает, что душа его дремлет. Он получает огромную порцию сильных ощущений. Но он хотел бы больше сильных чувств. И мыслей. Он принимает мощную живопись этого спектакля, но он пожертвовал бы многими из этих роскошных красок ради более скромных, но истинно убеждающих его впечатлений. Он часто готов отказаться от бьющих прямо в лоб сцен, которые должны фактически, физически, физиологически убедить его, но он не может скрыть, что есть в этом спектакле какая-то правда.

Эпопея железного потока. Тысячеверстные переходы. Оборванная армия мужчин, женщин, детей. Пыль, знойное солнце юга, смех, смерть. Мужество отчаяния и вера в победу, сметающие на своем пути белогвардейские эскадроны генерала Покровского. Пестрая картина человеческих страстей и характеров. Незабываемые страницы замечательной повести Серафимовича.

Как все это показал Охлопков?

Есть ли в спектакле аромат повести Серафимовича? Есть ли стихийное дыхание железного потока? Есть. Но есть ли в спектакле богатырские фигуры Кожуха и его товарищей? Воздержимся пока от ответа.

Движение масс в нашем театре передают обычно арифметически. Справа налево или сверху вниз двигаются двадцать человек. Но это только двадцать человек. Это не толпа, не масса как образ. Двадцать человек могут создать толпу, но тогда это не двадцать человек, а больше, хотя на сцене только двадцать человек. Это не один плюс один, плюс один… Это новое *качество*. Это качество и создает Охлопков.

Нет персонажа, повторяющего другого, — можно даже сказать, что они друг другу противоречат. Каждый имеет свою краску — он иначе держит винтовку, нежели другой, у него иная манера носить одежду, он иначе веселится или печалится. Монументальная Горпина, рядом лирическая Анка, рядом бородач в немецкой каске, с обнаженной грудью, рядом застегнутый до шеи, в натянутой фуражке сгорбленный солдат. И Охлопков сталкивает контрастные эти персонажи так же, как сталкивает контрастные события — любовь и смерть, контрастные эмоции — трагическое и комическое. Он хочет в их бурном столпотворении дать жизни, изображенной на сцене, ее мощный юмор и горечь, ее земную грубость, ее жадную плотоядность. Он яростно враждует со стилизацией событий, с эстетизацией жизни, с ее декоративной позой. Он как бы усматривает в этом некую форму лицемерия. Он обнажает быт до корней, и рискованно {37} было бы упрекнуть его в цинизме. Когда в «Разбеге» казак бежит с бумажкой под забор — кому это нужно (кроме казака). Но это и не «шокирует». Когда в «Железном потоке» казак грубо облапил казачку и шепчет ей на ухо жаркие слова, — я на этом не настаиваю, но не вижу здесь пошлости. Пошлость может быть в одном прищуренном глазе, когда на губах корректная улыбка и корпус согнут в вежливом поклоне. «Это ханжа, — скажет Охлопков, — а вот тебе мои казаки. Я не стыжусь их показывать во всем безобразии и красоте. Из них вырастут настоящие человеки». И каждую ситуацию Охлопков заостряет до максимальной, до гиперболической выразительности. Живописец доволен, когда его картина «заговорит»; Охлопков хочет, чтобы она зарычала, и, когда зритель затыкает уши, режиссер отходит в сторону: «достаточно». Он наложил краску — мало, другую — мало, на другую — третью, четвертую, пока картина не истекает жиром — тогда он «вытирает руки». Он достигает того, что болят глаза, спирает дыхание, и зритель чувствует на себе физическое воздействие этой картины. Он обнажает свой прием в эпизоде, когда казак бежит в четвертый ряд и жмет вам руки.

Охлопков создал прекрасную картину ночного лагеря — здесь краски положены с тактом, — благодаря смелой помощи художника Штоффера. Ночь, звезды, повозки, тихая беседа, старый казак поет песенку, женщина кормит ребенка, казак целует девушку — в разных концах лагеря вспыхивают и исчезают эти сценки, и над всем этим, и над зрителями, и над таманцами высокое, полное звезд небо. Это поэзия! И зрителю, увлеченному картиной, уже чудится треск костра, и ржание стреноженных коней, и запах травы…

В этой плотности, плотскости, страстности, черноземности, зримости и весомости — лишенных красивости и эстетизации — правда этого спектакля. Но рядом с правдой есть ложь, против которой мы направляем самые резкие возражения, — ложь, которая приводит порой к тому, что искусство перестает быть искусством.

Проанализируем этот метод на одном примере. Вбегает раненый человек, рассказывает о белых и падает мертвым, его окружают, мужчины хмурятся, женщины плачут, затем приносят знамя, и Кожух говорит речь в честь погибших, бойцы берут на руки павшего товарища, и печальная процессия с пением двигается через зрительный зал.

Зритель смотрел на все эти грустные вещи, но в сердце у него не было ни жалости, ни сочувствия, даже любопытства. Он был равнодушен. Он слышал плач и тяжелые вздохи казаков, но они его не трогали, и даже пыльное, растерзанное в боях знамя было ему безразлично. Больше того, он испытывал досаду. Когда я иду по Тверской и встречаю похороны, я снимаю шляпу и иду дальше со своими мыслями. Здесь же хотят, чтобы я заплакал, но я не хочу даже снять шляпы. Ибо я вижу — несут {38} куклу, в которой я не в состоянии вообразить себе не только мертвого бойца, но даже живого актера, даже этот притворяющийся мертвым живой актер для меня только кукла.

Если вы хотите, чтобы зритель был взволнован, покажите ему этого павшего бойца, но раньше, раньше! Не тогда, когда он мертв, но когда он еще жив, когда он борется с трудностями, воюет с врагами, организует поход, улыбается другу, любит женщину, танцует и веселится, ненавидит врага. Познакомьте с ним глубже, привлеките к нему симпатии зрителя, и тогда, воля ваша, «убивайте» его. И увидите — зритель растрогается вместе с вами и даже споет с вами похоронный марш.

Но что же для этого нужно? Во-первых, драматическое действие, то есть драматург, во-вторых, образ, то есть актер. Ни того, ни другого здесь нет. Но Охлопков хочет заменить здесь и того и другого. Поэтому он заставляет женщин не только утирать глаза, но всхлипывать и плакать, еще минута — рыдания огласят весь зал. Поэтому он приказывает мертвых нести на зрителя в ужасном виде — густо окровавленные головы, стеклянные глаза. Постановщику мало красной полоски на лбу, он дает зияющую рану, «краска на краску». Театр не может потрясти душу, и он хочет, чтоб содрогнулось тело. Это недостойное передразнивание и жизни и смерти. Это не искусство. И тут порочная сторона гиперболизма Охлопкова, с чем мы встречаемся чересчур уж часто: смеется страшным сумасшедшим смехом жена Кожуха, смех повторяется еще, еще, еще — чтобы физиологически подчинить зрителя. Усталые люди идут по шоссе (по кругу сцены), снова идут еще более уставшие, затем опять, опять, чтобы, так сказать, гипнотически воздействовать, чтобы зритель поверил, сам уже почувствовав усталость.

Но вот в конце сцены похорон есть миниатюрная, совсем случайная сценка, и в ней пробивается истина. Бойцы готовятся дать салют, темнота, затем освещается отдаленный уголок лагеря — женщина поет грустную песню, пауза, далекий залп, пауза, молодой казак печально произносит «похвалы», пауза. И здесь на одно мгновение я почувствовал сожаление к погибшим. Почему? Потому что это отношение к погибшим показано не в лоб — похороны, речи, процессия — не натуралистически, а психологически, через образ — грустную песню и этот вздох «поховалы». И актер, сказавший «поховалы», больше мне запомнился, чем все участники процессии, взятые вместе.

Итак, беда в том, что есть результат, но нет *процесса*, который к этому результату привел. И как бы результат ни был красочен, он не возместит «процесса», то есть работы драматурга и актера. Хорошо играет Мельникова женщину, бросившую со скалы ребенка. Но, как бы она хорошо ни играла, она не может потрясти. Видно, что она бросает сверток. И если бы зритель был знаком с ней, с матерью, раньше, с ее любовью к ребенку, он бы поверил. А без этой подготовки, если бы актриса бросила {39} даже живого ребенка, зритель увидел бы только сверток. Иначе выглядит сцена с другой матерью — женой Кожуха. Потерявшая разум, она смеется и плачет, прижимая к груди мертвого ребенка. В лагере она одна. Кругом канонада. Эта сцена сделана очень сильно. Но ей предшествует «процесс» (драматический и актерский) — любовь к ребенку матери (с проникновенной теплотой исполняет ее актриса Экк). Но и эта драматическая подготовка скомкана, почему постановщик и удваивает, утраивает «краски» безумия.

Сплошные «результаты», все сцены с победами. Люди ползут по шоссе, затем взлетают на гору — все это очень великолепно, и — ура! — победа. Затем они восторженно размахивают руками, прыгают и громко кричат, тем громче, чем меньше испытывают радости. А радости они испытывают мало, и они и зрители, потому что победа-то досталась в два счета. Если бы была драма — реальная опасность, трудно одолимые препятствия, и тогда одоление, — взрыв был бы настоящим. И тогда шуми, на здоровье.

Да, есть в этом спектакле железный поток, но в этом потоке то и дело теряются герои Серафимовича. Превосходно показана Таманская армия через свою массовость, через реальную фактуру своего живого материала, но она очень редко показана через конкретные образы, и от этого сама массовость теряет в своей силе.

Разве не жаль, например, что только на два‑три момента привлекает внимание Горпина — подлинно мощный образ кубанской казачки, созданный актрисой Адамайтис. А фигура Кожуха? Актер Гнедочкин очень хорошо понял одну задачу: Кожух — человек из народа, загорелый, голубоглазый, в порванной соломенной шляпе, такой, как все. Но в то же время ведь он не такой, как все. Почему он вожак и командующий? В нем должно быть больше монументальности, я бы сказал, эпичности, легендарности. Он чересчур только часть целого, а не руководитель этого целого.

В сцене ночного лагеря обычный метод спектакля отвечает цели — актер выполняет как раз то, что нужно: песенка, маленькая беседа, миниатюрная сценка, реплика, другая — детали, из которых складывается образ целого. Но тот же метод — актер как прием — в других местах отказывается служить.

Театру Красной Пресни[[6]](#footnote-4), имеющему интересного, ищущего руководителя, нужен драматург срочно, спешно, незамедлительно. Театру Красной Пресни нужно дать свободу актеру, и тоже не задерживая. Масса, но и образ. «Краски», но и актер. Постановщик, но и драматург. Мастерство, но и идея. Только в этом синтезе успех. Только тогда зритель не будет испытывать тех странных противоречий, которые им овладевают. Зритель примет.

## **{****40}** 2

Удар гонга. Тухнет и мгновенно загорается свет. Дюжина затянутых в голубое фигур рассыпается по сцене. Не давая опомниться, они забрасывают публику и друг друга тучами белого конфетти. В музыке — вьюга. В воздухе тысячи белых кружочков. Фигуры беснуются все больше. Музыка тоже. Из‑за густого мелькания кружочков ни зги не видно. Метель. Она стихает. Мы оглядываемся по сторонам. Весь зрительный зал в снегу.

У зрителя в ресницах застряли два кружочка. Он соглашается вообразить, что это снежинки, так что они даже начинают таять. А когда на площадке появляются застигнутые метелью, жмущиеся друг к другу фигуры, он верит, что им холодно. Что это север. Что это дикая местность между Белым и Балтийским морями. Что это ссыльные, приехавшие на стройку канала. Для доказательства северного пейзажа рядом с площадкой выросла сосна. Белка взбежала по ней и остановилась, оглядываясь по сторонам. Это не чучело. Зритель воображает, что она живая. Зритель фантазирует.

Гонг. Лыжница. Она стоит на куске густого и белого, как снег, ковра! Пьексы, лыжи, спортивный костюм, выбившийся из-под шапочки локон. Девушка перебирает лыжами на месте, мимо нее пробегают, пригнувшись, те же голубые фигуры, один проносит веточку ели, другой ветку сосны, третий, задевая за шапочку, ветку туи, четвертый, пятый, еще, еще, все быстрее, быстрее, и вот перед вами огромный северный лес, сквозь который навстречу ветру мчится молодая физкультурница.

Аплодисменты. Зритель благодарен не только за поэтическую картину. Он благодарен за то, что он, так сказать, участвовал в лыжном пробеге. Что он не только наблюдатель, но и в каком-то смысле участник.

Гонг. Два чекиста. Старый и молодой. Старый пробирает молодого. Голос строгий, официальный, железный. «Слушаю», — отрывисто отвечает молодой, кругом, поворачивается на каблуках. Старый сзади по-отечески поправляет пояс молодому, тихим дружеским голосом произносит: «Приходи ко мне завтра утром, поговорим». Все. Зритель полон ассоциаций. В мгновении дана жизнь. Картина жизни чекистов на канале, железной дисциплины и горячей дружбы. Зритель фантазирует.

Зритель получает эстетическое удовлетворение оттого, что он воображает, получает крылья для полета своей фантазии, наслаждается не только эмоционально, но и интеллектуально. Зритель хватает на лету брошенный ему театром намек, чтобы развернуть его в блистающую красками картину. Это — театр. Это — истинный театр.

Конечно, такая игра, такие загадки и разгадки могут превратиться в чисто эстетическую игру. И возможна опасность, что сам процесс игры, фантазирования может отодвинуть в сторону {41} содержание, мысль. Значит, нужно быть на страже, чтобы не попасть в плен этой игры.

Но в спектакле, быть может, не идеально, но бесконечно больше, чем в прежних спектаклях, выступило вперед содержание. Оно дало толчок великолепной игре творческой фантазии Охлопкова. Здесь Охлопков перекликается с Погодиным.

Погодин стремится к широким и ярким событиям, людям, фактам. Ему не сидится на одном месте. Ему скучно, когда герои, запершись в комнате, заговаривают друг друга до бесконечности. Он хочет показать деятельность сегодняшних людей, но боится эту деятельность подменить скрибовским действием или чеховским бездействием старых драматических героев.

И Охлопкову не сидится на месте. Ему становится не по себе, когда герой боится высунуть голову из комнаты, дабы, не дай бог, не простудиться. Его тянет к широким эпическим полотнам, к народным, то есть таким, где дана картина человечества, завоевывающего или строящего себе жизнь. Поэтому он, очертя голову, но верный своей волнующей идее, кидается в такие, казалось бы, необъятные эпопеи, как «Железный поток» Серафимовича или «Разбег» Ставского. Он и тонет в этом потоке, и делает только разбег, не достигает заветной цели, но не теряет надежды. Он каждый раз настойчиво заявляет: «Это не спектакли, это только этюды к спектаклю, только легкие наброски чаемых мною театральных зрелищ». Но в каждом таком наброске вы видите огромную жажду выразить время. Поэтому знаменательна встреча Охлопкова и Погодина.

Можно сказать в упрек Погодину, что широта, с какой он показывает людей, мешает ему показать их глубину, что он бывает поверхностным и что это видно в «Аристократах». Можно сказать Охлопкову, что опасно смотреть на создаваемое эпическое полотно только снаружи, как смотрит живописец на картину: здесь подбросит краски, там уберет, то поразит бурным контрастом, то умилит нежной идиллией. Не только снаружи, но и изнутри следовало бы взглянуть, то есть с точки зрения актера. Это значит, что при самых бурных, эпических сценах никогда нельзя выпускать из руки нить, которая движет образ, героя, актера. Нить эта рвется, мешая движению образа, его развитию, его росту, рвется из-за неоправданных скачков, вызываемых, скажем, непомерной и неоправданной кадрировкой.

В «Железном потоке» актер бывал часто погребен в мизансценах. Он испуганно отступал под градом мизансцен. Не успевал он показаться зрителю, наладить с ним какие-то дружеские связи, как его уволакивали куда-то в сторону и ломали в самом начале столь важную дружбу. Быть может, — просим прощения за дружеское подозрение, — режиссер опасался, что за спиной актера не будет видно постановщика. Но оттого, что страдал актер, страдал и постановщик. Такова логика театра. Сейчас Охлопков буквально совершил прыжок от «Железного потока», и он выиграл. {42} И как выиграл! Сейчас больше, чем когда-либо, виден актер, но потому виден и режиссер. Когда заключенный Алеша, касаясь полотнища знамени, говорит о новой жизни, мы думаем не только «Рязанов», но и «Охлопков». Когда Костя-Капитан, прерывая свою беседу задумчивой гармошкой, произносит: «Кто за человеческое отношение к товарищу?» — мы говорим не только «Аржанов», но и «Охлопков».

Как сильно, просто, мужественно, любовно показаны чекисты — молодой у Абрикосова и старый у Новикова. Ни капли фальши. А ведь бывает эта сладковатая фальшь, когда показывают коммуниста, это желание польстить ему. Нет этой лести ни у Погодина, ни у Абрикосова, ни у Новикова, ни у Охлопкова, есть уважение — разные вещи. Здесь терпит крушение та странная теория, что жизненность положительного героя создается за счет его недостатков. Чекист Громов живой, вот он сойдет с площадки в зрительный зал, сядет рядом со мной, и я поверю, что это настоящий, живой чекист. Каким образом этого добились? За счет недостатков? Нет, за счет его достоинств.

Варвара Беленькая играет бандитку Соньку. Она дает образ прекрасной женской души, но изломанной и искалеченной, и мучающейся от этого противоречия, и скрывающей его от постороннего взгляда и поэтому всегда повышенно гордой, независимой, самолюбивой… Старый чекист нашел для нее такие слова, которые ужалили ее в самое сердце. Слова эти она рада бы забыть, но не в силах, они совершают в ней благотворный переворот, и вот она готова пойти туда, куда поведет ее этот человек… Беленькая играет Соньку вдохновенно. Она вносит в спектакль элемент пафоса, которого могло быть в нем еще больше. Мы только посоветовали бы Беленькой не злоупотреблять этим метанием, слишком внешним выражением своих чувств. Это придает образу излишний налет истеричности, чрезмерной впечатляемости. Это опасно. Может показаться, что завтра Сонька забудет то, что волновало ее сегодня, и что реакция ее на слова чекиста быстро улетучится. Значит, ее надо показать сдержанно, внутренне, в самих ее метаниях должна быть мера.

У Кости-Капитана в исполнении Аржанова есть и скрытая теплота и зримая воля, которая подчиняет себе его соратников. Но актер не исчерпал всего, что заключено в роли, а мог бы показать Костю как большую, в своем роде незаурядную индивидуальность.

Целая толпа моральных уродов топчется у порога пьесы — бандиты, воры, вредители, проститутки, убийцы. Они пришли на строительство отнюдь не с благими намерениями. Они даже не нейтральны. Нет, они настроены воинственно, они и здесь намерены оставаться бандитами, насильниками, пьяницами, вредителями. Автор, незримо присутствующий среди них, добродушно усмехается, видя их намерения, слыша их угрозы. Он знает, чем все это кончится. Он любит этих людей, если хотите, даже восхищается {43} ими. Он относится к ним хорошо не только потому, что они, мол, пролетарского происхождения, но, увы, исковерканы капитализмом. Он любит их за творческие возможности, за личность, самобытность, за силу, которая пусть и шла до сих пор по ложному направлению, но сама по себе ведь существует. Поэтому глупо считать, что Погодина привлекают их блатные повадки, специфический язык, бандитский романтизм. Погодин не боится ни этого языка, ни этих псевдоромантических поз. Он видит за ними деятельную душу, прямоту, горделивую осанку, которую эти люди ценят в себе превыше всего, хотя, опять повторяем, в ложном одеянии. Он видит тут зацепку, которую можно использовать, чтоб спасти их для плодотворной социалистической деятельности. И оттого, что он видит эту цель, он не впадает в апологию их бандитской экзотики. Он восхищается ими потому, что они — люди. Поэтому пьеса воистину человечна.

Но самое важное для охлопковского театра, что к нему впервые пришел драматург. И принес именно такую пьесу, о которой театр мечтал и до сих пор в поисках ее обращался к второсортному жанру инсценировки. Беленькая, Аржанов, Абрикосов, Новиков, Князев, Карликовский, Рязанов, Репнин и другие и руководитель театра создали спектакль, который хочется назвать праздником.

Странное чувство овладевает вами, когда вы видите сцену, окруженную со всех сторон зрителями. Будто впервые вы подлинно захвачены стихией театра. Будто впервые с неожиданной радостной тревогой прозреваете секреты театра, магию театра, всего того, что вложено в слово «театр». И когда актер вдруг окружен зрителем, он приобретает какую-то необычную, особую власть над вами, и вы над ним, и возникает между вами связь исключительной близости, интимности, понимания, так что вы сами невольно хотите подняться на сцену и согласиться быть его партнером.

Быть может, спорна такая архитектура сцены. Но то, что бесспорно в этом спектакле, это настоящая, брызжущая здоровьем театральность. Как стосковались мы по такой театральности! Как утомляет, не волнуя, эпидемически распространенная *украшательская* театральность. Как выдыхается штампованная *ироническая* театральность, понятая как самоцель. Сколько театров и в Москве, и в Ленинграде, и в провинции до сих пор продолжают хвататься за длинный шлейф «Принцессы Турандот». Как они успели его затрепать. Как мало замечают, кроме этого шлейфа. Как дискредитировано само слово «театральность». Театральность в этом спектакле — это не просто тенденция дать нарядное и эффектное зрелище и не тенденция гротеска во что бы то ни стало. Это стремление театрально выразить самую сущность фактов, событий, людей, выразить *положительно*. Такая театральность плодотворна. И кажется, «Аристократы» приобретают сейчас такое же значение для нашего театра, {44} какое имела некогда вахтанговская «Турандот». Дискредитированная театральность, поскольку она служила иронии и украшению, реабилитирует себя и возрождается, доказывая, что она может послужить и утверждению и выражать собой и пафос жизни, и страсть, и деятельность.

## 3

Охлопковский спектакль «Мать» (по Горькому) вспомнился мне много лет спустя после премьеры и в обстоятельствах, которые я хотел бы описать.

В очерке «С фронтовым театром» мне пришлось рассказывать о спектакле «Без вины виноватые», когда переполнившие помещение фронтовые зрители в поисках места забрались на сцену, так что очутились среди действующих лиц драмы, и Кручининой сподручнее было обратиться со своими репликами не к Незнамову, а к старшине Сидоркину. И тут возникал эффект не только комический, — он уступил место другому, поразившему меня чем-то таким, что я сразу неспособен был даже осознать. Словно вдруг из глубины веков выглянула одна из тайн театра, самая сердцевина того, что есть психология, философия театра, все еще ревниво прячущего свои резервы. Когда, обращаясь к Незнамову, Кручинина невольно обращается и к старшине Сидоркину, то Сидоркин перестает быть для нее посторонним лицом, о чем Сидоркин поначалу ничего не подозревает, а затем словно ловит себя на том, что он имеет отношение к происходящей драме не просто как зритель. И происходит это не совсем так, как это бывает в жизни: если вы, например, зайдя в чужой дом, наткнетесь на подобную сцену, вы спешите поскорее удалиться, еще больше чувствуя себя чужим. Кручинина же, хотя и находится у себя дома, не рассматривает вошедшего к ней Сидоркина, которого она совершенно не знает, как чужого, так же как Сидоркин не чувствует себя чужим, попав в явно чужой для себя дом, — ведь, в конце концов, и Кручинина и Сидоркин находятся здесь друг для друга. Поэтому Кручинина не сторонится Сидоркина, больше того, сама не понимая почему (я констатировал контакт, возникший между ними, когда заметил, что они вдруг встретились глазами), ищет у него поддержки и сочувствия своему горю и радости, своим затруднениям, а он со своей стороны (это было совершенно очевидно) испытывает потребность пойти ей навстречу, только представится случай.

Если бы, допустим, такой случай представился, — например, момент, когда Кручинина собирается дать деньги Шмаге, а Шмага находится в другом конце сцены, — то Сидоркин поступил бы совершенно естественно, если бы взял эти деньги и передал бы их Шмаге. Или другой случай, когда бы Кручининой стало дурно, Сидоркин подхватил бы ос, поддержал, и не как актрису, поскольку не как актрисе ей стало дурно, а как Кручинину. Следовательно, {45} он сам, Сидоркин, все меньше оставался бы зрителем и все больше становился, не скажу актером, но действующим лицом, оставаясь при этом зрителем. Так же и Кручинина в это же время и под влиянием этих же обстоятельств все менее оставалась бы актрисой и больше становилась участницей совершающегося, более ответственной, чем до этого. Жизнь перед нами все время колебалась между иллюзией и реальностью, возникал какой-то необычный ракурс сценического искусства! Мы, остальные зрители, которые через Сидоркина вводились в действие, поскольку он, как один из нас, включал нас в этот ток соучастия, мы сами терялись перед вопросом, кто мы, в конце концов, больше — свидетели или участники.

Меня охватило необычное чувство, которое я редко испытывал в театре и которого мне, быть может, часто там не хватало… Какая-то дистанция, а точнее сказать — инстанция, одна из инстанций, отделяющих вымысел от действительности, устранялась, и вот жизнь и искусство сближались вплотную, не только не теряя, но, напротив, приобретая одновременно и как жизнь и как искусство.

Я вспомнил Охлопкова и его опыты, получившие столь неожиданное подтверждение, и в каких обстоятельствах! Ведь то, что зовут новаторством и что мы готовы порой воспринимать настороженно и даже недружелюбно как штукарство и самопоказывание, даже при наличии того и другого имеет под собой более глубокую почву, в которой иной режиссер и сам не отдает себе до конца отчета и поэтому слишком обращает внимание на самого себя.

Вспомнилась охлопковская «Мать» в том же Театре Красной Пресни. Сцена со всех сторон окружена была зрителями, собственно, даже не сцена, а площадка, точнее — две площадки со ступенями, по которым к зрителям спускались актеры, и по мере того как они спускались, они все больше теряли свое актерское качество, а зрители — в то же время — свое зрительское качество «посторонности», «потусторонности» (по ту сторону занавеса). И те и другие приобретали новое, неизвестно, собственно, даже какое, промежуточное, гибридное свойство, волновавшее актеров и зрителей не столько необычностью спектакля (с этим быстро осваивались), сколько необычностью самочувствия! И хотя зритель и не поднимался по этим ступенькам к актерам, но перед ним как бы открывалась такая возможность, даже потребность, и если бы кто-либо из них так поступил, это было бы естественным движением, а не эксцентрическим, как в каком-либо другом, обычном спектакле. Возникал *импульс* к тому, чтоб подняться навстречу Ниловне и Павлу Власову и даже заговорить с ними, к чему Ниловна и Павел Власов были не только готовы, но просто даже как бы нуждались в этом для своего существования. Ниловна, маленькая женщина, которую играла актриса Мельникова, спускалась по ступенькам к зрительному {46} залу и, спустившись, обращалась непосредственно к одному из зрителей с какими-то словами (а это обращение воспринималось как нечто само собой разумеющееся, Мельникова говорила при этом самым обыкновенным голосом), подобно тому как, например, к вам обращаются в трамвае с просьбой передать монету и вы это делаете не задумываясь. И в ту же минуту весь зрительный зал чувствовал себя в положении этого зрителя, и тогда возникал как бы сверхконтакт между обеими сторонами, так что занавес вдруг в самом деле оказывался ненужным.

И еще одно воспоминание (в поддержку Охлопкову). В Москве, в ВОКСе, я смотрел английский фильм «Генрих IV» по Шекспиру, полностью восстанавливающий театр эпохи Шекспира. В реставрации была видимая цель этого фильма, и хотя все, что мы видели, мы и до этого знали по описаниям и рисункам, подобная живая реконструкция принесла с собой добавочный и совершенно неожиданный эффект. На сцене сидели, как это и было тогда принято, высокопоставленные лица — традиция, вызванная, по общепринятому мнению, социальным расслоением среди зрителей — и в самом деле, в то время как плебс оставался в партере, аристократы поднимались прямо на сцену. Но ведь расслоение среди зрителей было и в древние и в новые времена, однако подобных явлений не было и, следовательно, приведенное объяснение недостаточно, а надо, значит, учесть и момент природы самого театрального искусства. Через четыре без малого века доходило до нас самочувствие тогдашнего зрительного зала, активно включенного в действие, происходящее на подмостках, благодаря тому, что и там присутствовали зрители. Места, занимаемые ими, были привилегированными, но не потому ли, не потому ли также они были привилегированными? Я поделился тогда своими соображениями с М. М. Морозовым, известным нашим шекспироведом, он отнесся к ним с живейшим интересом.

Так и в шекспировском фильме и во фронтовой обстановке, несмотря на нее, а может быть, благодаря ей, неожиданно сильно заговорил древний голос театра…

1934, 1935, 1944 гг.

# Когда перерождается герой…[[7]](#endnote-5)

Автор сидел в ложе. Шел, торопясь к концу, третий акт. Усиленно шептались вредители, директор треста испытующе глядел на панораму завода, жизнерадостно, на весь зал хохотала комсомолка. Все было как полагается. Наступила сцена, где герой был поставлен в особенно глупое положение. Раздался смех. Автор спрятал самодовольную улыбку: как видите, он работал не зря.

{47} Я должен восстановить истину. Я сидел в зрительном зале. Публика смеялась не над героем. Публика смеялась над автором. Я сам слышал.

Любопытные вещи происходят в зрительном зале. Лет пятнадцать назад, в первые годы революции, зритель почтительно входил в театр, он с любопытством, и удивлением, и восторгом принимал спектакль, случалось даже посредственный, даже халтурный спектакль. За это время он кое-что подчитал, как говорится, «зритель вырос». И сейчас, чтобы вызвать его восторг и благодарность, это нужно заслужить. О, это не так просто!

Зритель хочет быть знатоком. Он выходит из театра и говорит приятелю:

«Черт знает что стало с этим автором! Понимаешь, он перестал мне нравиться. Он весь на поверхности. Герой просто *произносит* слова. Они у него не рождаются, он не имеет к ним никакого отношения. Плохо».

Здесь допущена ошибка: автор остался тем же, изменился зритель.

Я расскажу два случая.

На спектакле был своеобразный поединок между автором и публикой. Там, где автор не «обставлял» зрителя, там это было здорово. Но там, где он, сам того порой не сознавая, пытался его «объегорить», зритель уклонялся и делал встречный удар — репликой, смехом, досадливым жестом.

Итак, сцена:

Муж беседует с женой. Бытовой разговор на идеологическом фоне. Между прочим, выясняется, что семейные отношения у нашего героя и героини не идеальные. Засим герой делает паузу и заявляет: «Да, кстати, Малаша, приезжает мой друг, — да‑а‑авно не видались». Хорошенькая жена безразлично подымает бровки: «Да?» Но зритель настороже. Не потому, что он подозревает героиню, а потому, что подозревает автора.

Но вот приезжает друг. Парень что надо — кровь с молоком. Друг ведет с мужем и женой высокоидеологический разговор, но сила, драматическая сила не в этом разговоре, остроте мнений, художественном языке, — не в этом, не в этом. А просто в том, что друг намеревается стать «другом дома».

«Нет, не в этом», — упирается автор. «Нет, в этом», — настаивает зритель. И зритель ждет, когда же наконец муж уйдет, оставя жену с другом наедине. Но автор хитрее. Муж, вместо того чтобы уйти, широко разваливается в кресле, — он намерен просидеть целый акт!

Выясняется — это только угроза. Все равно ему придется уйти, иначе не будет пьесы. И муж подымается под злорадные улыбки зрительного зала.

Вопрос о том, как удалить со сцены героя, — один из серьезных вопросов в драме. Важно, чтобы удаление было необходимо, чтоб оно было закономерно. Когда этого нет, автор прибегает {48} к натяжкам. Например, герой хватается за часы и озабоченно кричит: «Ай‑ай‑ай! Я опаздываю на заседание! Пока!» Или: «Черт, я опять оставил в пальто свой носовой платок!» — и герой бежит в коридор за платком и стоит там три часа, после чего как ни в чем не бывало возвращается на сцену, улыбаясь и обмахиваясь платком.

В нашем случае жена (выражая этим нетерпение автора) просто заявляет мужу: «Ну, ты иди, ты еще сегодня не завтракал». Какая мощная мотивировка ухода со сцены! В зрительном зале кое-где раздался смех. Дорого поплатится зритель за этот смех. Автор отомстил! Герой берется за шляпу, чтоб отправиться завтракать, но тут же бросает шляпу и садится в кресло. Нате вам! Вы не думайте, что это так просто.

Оказывается, снова напрасная угроза. Посидев для приличия, муж удаляется, жена усаживается на тахту и приглашает сесть друга, который не заставляет себя ждать. Наступает пауза, во время которой в зале слышен совершенно отчетливый голос, поддержанный смехом:

— Ну, начинается.

Почему зритель так язвителен? Вероятно, он недоволен, что драматурги злоупотребляют любовным треугольником. Нельзя ли все многообразие эпохи не укладывать в размеры любовного треугольника? Сколько угодно таких пьес: «друг дома» — ортодоксальный коммунист, а «муж» — оппортунист, или в первой роли выступает ударник, а во второй — лодырь. Но ведь в самой действительности эти конфликты «коммуниста и оппортуниста», «ударника и лодыря» полны своего волнующего драматизма. Увы, они не имеют своей драматической жилплощади, а переселены волей автора на другую только потому, что и до нее там люди, слава богу, жили! И зритель хочет сказать: «Товарищи, расширяйте вашу жилплощадь, не топчитесь на одном месте. Двигайте вперед драму!» Вот что хочет сказать зритель смехом, репликами и прочим. Незавидная судьба драматурга, который к ним не прислушается.

А вот второй случай.

Герой-интеллигент уныло бродит по советской действительности. Автор всячески уговаривает его: «Ну, переродись». Он показывает ему новостройку: «Смотри, какая новостройка; ну, переродись». Показывает колхоз: «Погляди, какой колхоз, переродись». Показывает хорошенькую комсомолку: «Обрати внимание, какая цветущая комсомолка, ну же». Герой мрачно выслушивает, он колеблется. К концу третьего акта к нему на квартиру приходит старый партиец и, потрясая руками, упрашивает: «Ну!» Герой покачивает головой: «он еще не решил». Старый партиец медленно (подчеркиваю: *медленно*, это очень важно) направляется к дверям, он потерял надежду. Вдруг лицо героя озаряется божественным светом, он подымает руку и кричит старому партийцу, уже взявшемуся за ручку двери: «Погоди!» Наступает {49} пауза, и в это самое время в зрительном зале два голоса, словно сговорившись, произносят мрачным хором: «Сей‑час нач‑нет не‑ре‑рож‑даться».

В ответ — смех и даже аплодисменты. Актер на сцене и автор в ложе приосанились. Увы, эти аплодисменты не относились к ним. Аплодировали зрителю.

Когда перерождается герой… нет, невозможно смотреть на эти сцены. В жизни такое перерождение встречаешь на каждом шагу. Это естественно, убедительно. А в театре… корчишься, глядя на сцену, как будто тебе наступили на ногу. Отводишь глаза от героя, тебе стыдно.

Автор во что бы то ни стало хочет вырвать у героя признание, что он переродился. Ничего нет легче. Герой, которого автор тащит за шиворот, выходит на просцениум и, помахивая красным флажком, провозглашает: «А я переродился!..» Но это вовсе не нужно, это просто вредно. Пусть автор займется тем, что загонит героя в тупик так, чтобы ясно было, что у него иного выхода нет, что возврат к прошлому — смерть. Вот что надо показать. А заявлений героя не требуется. Больше того, я представляю себе, что герой даже упорствует, делает вид, что все осталось по-старому. Он ведет себя так из самолюбия, в этом будет своеобразная психологическая формула перехода.

Почему зритель издевается? Вероятно, потому, что он недоволен злоупотреблением интеллигентской разговорной драмой. Бродит герой и гамлетизирует: «Быть или не быть?» Каков стандартный рецепт перерождения в наших пьесах? Героя-инженера, скажем, отрывают от работы, превращают в туриста, — он объезжает заводы, после чего с пафосом заявляет: «Я — за!»

Так переродился профессор Бобров в афиногеновском «Страхе» и рекомендует этот же рецепт профессору Бородину. Плохой рецепт. Детский рецепт. Его не в состоянии украсить даже большой талант Афиногенова. Ну да, рецепт этот имеет известное значение. Но не в нем суть. В практике, в действии, в социалистическом деянии познается истина. Практика перерождает. Беломорстроевец — это звучит гордо. А беломорстроевцы — все сплошь бывшие вредители, кулаки, чужаки. Как же они переродились? Неужели оттого именно, что к ним послали кучу агитаторов, те произносили длинные монологи: «Переродитесь», а слушатели размышляли, после чего голосовали: «Кто — за?» «Кто — против?» Или беломорстроевцев превратили в туристов и возили по новостройкам? Нет, они сами строили канал на основе социалистических методов соревнования и ударничества. Практика. А когда драматург весь этот процесс показывает приемами разговорной драмы, зритель-практик издевается.

Любопытные вещи происходят в зрительном зале. Зритель против злоупотребления любовным треугольником и интеллигентски-разговорной драмой. Он требует их пересмотра. Он считает, что в традиционном виде они устарели. Я боюсь, что в один {50} прекрасный день на каком-нибудь спектакле раздастся свист. Зритель начинает вмешиваться. Такие случаи бывали в истории драмы. Я расскажу об одном.

Правда, активно вмешался в данном случае в дело не зритель, а актер, но он тоже был своеобразным зрителем пьесы, в которой играл. Был 1831 год. На парижской сцене с потрясающим успехом шла драма Дюма «Антони».

Антони — байронический горой, таинственный и одинокий. У него львиная грива, он восторженный, он отчаянный, он способен на все. После многолетнего путешествия он возвращается в Париж. Увы, его возлюбленная Адель замужем. Адель любит Антони, но избегает его. На беду, ее мужа, полковника д’Эрвей, усылают в командировку. В порыве страсти она отдается огнедышащему Антони. Репутация Адели на краю пропасти. Коварная молва преследует несчастных возлюбленных. Драма спешит к развязке. Антони уговаривает Адель бежать от суетного света. Увы, поздно. Уже слышатся в передней железные шаги возвратившегося из командировки мужа, полковника д’Эрвей. Зрительный зал наэлектризован. И тогда Антони решает спасти честь бедной Адели. Он вытаскивает кинжал и погружает его по рукоятку в сердце возлюбленной. Возлюбленная падает как подкошенная. Входит полковник д’Эрвей, и Антони, сделав гордый жест, объявляет: «Она мне отказала, и я ее убил». И удаляется.

Слезами, криками, громовым шумом принимал эту драму зрительный зал. Но вот дни романтической драмы приближались к концу. Реализм подымал свое воинствующее знамя. На горизонте вырисовывалась мощная фигура Бальзака. И страсти Антони начинали казаться… преувеличенными. Смело обнаружил это актер, игравший Антони, — Бокаж, а вслед за ним актриса, игравшая Адель, — Дорваль. Бокажу приелась напыщенная реплика: «Она мне отказала, и я ее убил». В один прекрасный день Бокаж, как полагается, зарезал Адель. Вошел полковник, но Антони, ничего не сказав, повернулся и вышел. Публика обезумела. Она хотела услышать заключительную реплику. Тогда с пола поднялась несчастная Адель и, обворожительно улыбнувшись зрителям, объявила: «Я ему отказала, и он меня убил».

Раздался громовой смех. Это был смех над автором. Романтической драме был нанесен смертельный удар.

Такие-то, друг Горацио, происходили истории в жизни театра.

Наш драматург дуется. Он недоволен критикой, которая советует ему торопиться за «гремящей бурей века». Он ссылается на зрительный зал. «Как здорово он нравится публике!» Пусть же он прислушается к зрителю. Любопытные явления происходят в зрительном зале…

1934 г.

# **{****51}** Поговорим о странностях любви[[8]](#endnote-6)

Любви стыдятся…

*А. С. Пушкин*. Цыганы

Когда вполне положительный советский герой и вполне проверенная советская героиня целуются на сцене, можно подумать, что это для них тяжелое испытание. Они целуются так благонамеренно, чтобы, боже упаси, у зрителя не вспыхнуло какое-нибудь легкомысленное подозрение. Обнимаются, как бы выполняя директиву. Они на каждом шагу демонстрируют свое социальное положение, и мы не собираемся слишком упрекать их в этом. Но они панически скрывают от публики и друг от друга, что они мужчина и женщина. Ну да. Ведь могут подумать, что герой и героиня чем-нибудь друг от друга отличаются.

В одном лирическом обращении герой так и говорит своей возлюбленной: «Ты мой милый, ты мой нежный классовый друг».

Когда герой и героиня, о которых точно указано в программе, что они муж и жена, удаляются в соседнюю комнату, зритель сомневается, чтоб у них, например, мог родиться ребенок. Автор тщательно выбирает подругу для своего героя и друга для героини. Но он поступает при этом, как бессердечный отец в старых пьесах. Он не спрашивает согласия своих героев. Он думает только о социальном соответствии или несоответствии. Автор выбирает вполне политграмотную девушку, чтобы связать ее с героем, или, наоборот, девушку типа «чуждый элемент», чтобы в конечном итоге разлучить их. В известном смысле это правильно. Но он забывает, что в обоих случаях должно быть влечение, симпатия, страсть. Надо полагать, когда герой на сцене обнимает и целует героиню, зритель тоже хочет «обнимать и целовать», ликовать, действовать, двигаться, острить, путешествовать, беспричинно смеяться. Не хочет он путешествовать и острить не хочет. Какой тут смех — впереди целых три акта.

Бывает так и потому, что автор выбирает банальную и плоскую любовную интригу, чтобы за ее счет контрабандой показать «социальные страсти», которых вне любовной интриги он показать не умеет. И вот он механически ослабляет «любовь», чтобы как-нибудь выплыли наружу «социальные страсти».

Но бывает, что автор способен обойтись без любовной интриги. Тогда он лицемерит. Помилуйте, герои воркуют, вместо того чтобы заниматься общественно полезным делом!!

Мы видели как-то пьесу, где показана была студенческая комсомольская молодежь. Самое зловредное, гонимое и преследуемое слово было там слово «любовь». Вопреки всему этому героиня, оказывается, влюбилась. И герой влюбился. Сам автор не заметил, как это случилось.

{52} Тогда он заметался: как он допустил, как проморгал! Но героиня все же оправдывает надежды автора. До такой степени, что он решает испытать ее стойкость и окружает соблазнами.

Поэтичная окраина. Поросший травой берег. Майское солнце над головой. Плеск морских волн. И рядом он — хороший парень со своими смущенными любовными намеками. Когда до героини доходят эти намеки, она отшатывается. Подтекст ее негодующего восклицания: «Изыди, сатана». Любовь!! Когда кругом непочатый край дела!!! Но как быть, если герой готов вот умереть от любви? В крайнем случае героиня согласна последовать совету Мефистофеля: «Мой совет — до обрученья не целуй его…» До обрученья — до получения диплома. Нельзя совмещать работу и любовь. Грызть гранит науки и целоваться. Правда, герой мог бы ответить, что после работы в вузе будет работа и на кипучей стройке. Как же тогда?! Вместо этого вымуштрованный автором герой ханжески отвечает героине: «Правильно».

Дальше шли сцены в аудиториях, в лабораториях, в общежитиях. И вот в общежитии этой самой бодрой молодежи в мире не было слышно смеха. Ни песен, ни веселья, ни плясок. Мол, песни да пляски, а дело? А в это время будет стоять дело?

Не выдержав смертной тоски и скуки, какая-то вузовка хватает гитару и от всей души поет мещанский романс. В ужасе отпрянули от нее героиня и целый выводок благопристойных институток. Увы, вздыхает автор (жадно меж тем прислушиваясь к романсу), увы, не изжиты еще у нас мещанские настроения. Да, но в этом сам автор виноват. Он, он в первую голову. Он совратил с пути боевую комсомолку. Он нагнал на нее холод и тоску. Он научил мещанской песенке. А еще жалуется публике! Жалуется и не замечает, в какое комическое положение он попал, как сам себя высек на глазах у всех.

Разве не отсюда нездоровый расцвет сцен с «разложением»? Автор выводит на сцену самых красивых девушек и юношей, одевает их в самые красивые платья, заставляет танцевать самые красивые танцы, после чего, негодуя, обращается к зрительному залу и требует: издевайтесь!

А зрителю приятно. Он улыбается, он готов повторить дома такую же сцену «разложения», ничуть не поступаясь при этом «идеологией».

Но бывает сплошь да рядом, когда сама «любовь» содержит в себе большую социальную мысль, идею, социальную страсть. Блестящий памятник такого рода — новелла Мериме «Кармен». Если это не ясно, читая Мериме, то вполне ясно, слушая Бизе. Но московский Цыганский театр, ставивший «Кармен», отклонил Бизе. Быть может, плоха музыка? Нет, музыка ему нравится. Но соответствует ли она идейному содержанию «Кармен»? Театр считает любовь Кармен несущественной. Следует показать — решает театр — не любовь Кармен, а социально-экономическое положение цыган такой-то эпохи.

{53} Театр выступает с этой программой принципиально, и товарищи, писавшие об этом спектакле, что он и красочный, и живописный — а он действительно таков, — дружно поддакивали: да, да, пышно так, только так, а не иначе следует ставить «Кармен». Долой традиции! Да здравствует «пересмотр»! И в театре сюжет Мериме служит проволокой, на которой развешены более или менее пестрые жанровые полотна. Вот цыганка гадает. Вот ее арестовывают. А вот она освобождается. Слышен шум. Что это? А это проходят солдаты. Вот на заднем плане цыгане-лудильщики. На переднем же плане они занимаются контрабандой. Вот поножовщина. Вот их берут под стражу. Сигарная фабрика не показана. Также не показан процесс производства сигар в соответствующую эпоху. Но это нисколько не мешает сценкам оставаться полезными иллюстрациями к реферату о социально-экономическом положении цыган. Так сказать, доклад в художественном оформлении. Статистика с музыкой.

И если зритель получает известную порцию художественных впечатлений, то не благодаря «пересмотру», а вопреки ему. «Художественное» пробивается, как зеленая трава, сквозь изображение «экономического положения». Это — цыганские танцы и песни, несколько мизансцен, несколько жестов и реплик Гарсия и Хосе, цыганка, на улице Севильи поющая зловещую песню нищеты… И, конечно, в первую голову Тышлер. У этого художника столько буйной творческой молодости, необузданной фантазии, романтичной влюбленности в краску, что смотреть его истинная радость. Несколькими десятками метров простого ситца он сумел одеть и спектакль и всех его исполнителей так неожиданно, причудливо, неповторимо, что, кажется, дайте ему еще десяток персонажей, еще десяток улиц, домов, помещений — и каждое будет выглядеть по-иному.

Но когда в спектакле наступает кульминация и Хосе вонзает свой кинжал в грудь Кармен, зрителю не страшно. Он просто наблюдает факт: «убийство женщины в такую-то эпоху». Критик «Советского искусства» объясняет это тем, что актриса Ляля Черная в третьем акте плохо играет. Да нет, она играет ни плохо, ни хорошо. Потому что она вообще не играет. Выходит на сцену не Кармен, а товарищ Л. Черная, приятно танцует, улыбается, сверкает глазами, зубами и даже, кажется, напевает. Что же, это более или менее удачное эстрадное выступление. Но здесь еще нет игры. Ибо нет образа. Нет Кармен. Есть Ляля Черная. Нет спектакля как системы образов. Есть театрализованные «социально-экономические положения» или, как сказано было в «Вечерней Москве», «картина быта испанских цыган, их правового и экономического положения». Это, быть может, хорошо с точки зрения научно-педагогической, но с точки зрения искусства это плохо. Потому что искусство театра занимается человеческими страстями. Оно показывает человеческие судьбы, цели и мысли, столкновение которых составляет драму. И эти-то {54} страсти, судьбы, цели, мысли носят социальный характер. Конечно, можно показать в «Гамлете» бытовое и экономическое положение при датском дворе. Но при чем здесь «быть или не быть»? Можно в «Лире» «дать показ» правового положения королей и их родственников «в соответствующую эпоху». Но при чем здесь монолог «ветрам и бурям»? Все это простые вещи. Но за них следует драться, ибо у нас и в театре и в драматургии продолжает процветать вульгарный социологизм, своеобразный «экономизм» в области искусства.

Вспомним целую серию «индустриальных» и «деревенских» пьес. Каменщики кладут кирпичи, инженеры чертят, машинистки пишут, директора отдают распоряжения, лодыри лодырничают, кулаки крадутся с обрезом, середняки «колеблются», любовники целуются — драматург просто переносил на сцену эти экономические, правовые, технические и интимные факты, после чего, так сказать, обыгрывал, «обрамлял» их.

Многие наши пьесы и спектакли — это все те же политбои, политлотереи и политудочки. Удочка закидывалась даже в такие места, дно которых можно достать пальцем. Все ясно. Выходит герой и сообщает: «Эх, прошли денечки, когда у меня было тысяча двести пятьдесят три десятины земли!» Гоп! — удочка вверх, и зрители могут произнести, как школьники в плохой школе: «Э‑то по‑ме‑щик».

Другой герой: «Вот ты говоришь: коллектив, ну, а как же мое “я”?» Ему отвечают (ремарка: с *энтузиазмом*): «Есть “я”, но есть и “мы”». На лице героя сияние: от прозрения. Гоп! — удочка вверх: «Нужно соче‑тать лич‑но‑е и общест‑вен‑но‑е». Третий герой: «Почему мне так странно, нехорошо, скучно, ах, как я завидую вам, вы такой бодрый, жизнерадостный». Герою отвечают (ремарка: *решительно*): «Потому что вы ведете кабинетное существование и не видите окружающей вас бурной действительности». Герой (ремарка: *тоном утопающего, хватающегося за соломинку*): «Что же! Что же! Что же мне делать?!» Герою отвечают (ремарка: *с подъемом*): «Поезжайте по новостройкам». Герой поехал, приехал, сообщает (ремарка: *с волнением*): «Я помолодел на тринадцать лет». Гоп! — «для борь‑бы с ин‑ди‑ви‑ду‑а‑лиз‑мом на‑до кре‑пить связь с мас‑са‑ми».

В одной пьесе (из заграничной жизни) в кафе за столиком сидят мужчина и женщина. Первый убеждает вторую сделать аборт.

«Мужчина. Просто ты боишься, потому что это в первый раз.

Женщина. Нет, не боюсь.

Мужчина. Тогда в чем дело?

Женщина. Я не боюсь, я просто хочу ребенка.

Мужчина. Как глупо.

Женщина. Мне все равно.

Мужчина. А что скажут дома?

{55} Женщина. Мне все равно.

Мужчина. А кризис?

Женщина *(думает, соглашается и объявляет)*. Ну, хорошо, пойдем. Адрес у тебя?

Мужчина. Ага, значит, теперь ты поняла?»

Последняя реплика адресована исключительно публике.

Скажут: разве это плохо? — Плохо. — Что же вы предлагаете? — Я предлагаю, чтобы женщина в ответ на реплику: «А кризис?» — ответила с отчаянием: «Все равно, все равно, все равно!» Я не хочу регистрации «социально-экономического положения» — «кризис и его жертвы», я хочу вызвать к этой женщине сострадание и страх за нее у зрителя, страх за ее будущее, за ее ребенка. Тогда зритель не только в конечном итоге увидит социально-экономическое положение, он к нему определенно отнесется. А иначе получится — гоп! удочка вверх: «кризис не позволяет женщинам иметь детей». Я хочу, чтобы социальное происхождение, проблема индивидуализма, переделка человеческого материала были показаны как сложное, зигзагообразное, неожиданное, противоречивое движение психологии, а не как театрализация «бытовых, правовых и экономических положений»! Но нам отвечают: «Ерунда! Любовь не существенна! Не мешайте!» Гоп, гоп, гоп — «цыгане занимаются контрабандой», «цыганку преследуют солдаты», «цыганка гадает на дыме от печки» (своеобразная форма бытового предрассудка в соответствующую эпоху).

Если бы еще Цыганский театр объяснил свое этнографическое обозрение тем, что у него плохо с актерами! Увы, театр, а вслед за ним ряд критиков выступают принципиально. Постановщик М. И. Гольдблат совершил ошибку, типичную для очень и очень многих авторов, режиссеров, актеров. Он сам пострадал, хотя бы потому, что многие его интересные режиссерские находки видны, так сказать, только техническим глазом. Если театр хотел показать движение и страсти широких масс, он должен был найти другой материал, а не действовать по принципу «наоборот». Если он обращается к Мериме, пусть отнесется к нему честно, тем более что материал Мериме не так уж «страшен». Он допускает пересмотр, но весьма бережный. Разве Кармен, ее свободолюбие, инстинктивный протест против всякого насилия, угнетения, господства мужчины над женщиной не есть социальная тема? Разве эта необузданная, сбрасывающая с себя всякие цепи натура не вдохновила Бизе и до сих пор не волнует каждого? Кармен тянется к Хосе, когда он выступает с протестом, обнаруживает смелость, дерзость, непокорность. Когда же он навязывает свои требования, проявляет деспотизм, Кармен мгновенно отдаляется. Подчинить ее безнадежно.

Вот финал «Кармен»:

«Мы были в пустынном ущелье; я остановил коня.

— Это здесь? — сказала она и соскочила наземь. Она сняла {56} мантилью, уронила ее к ногам и стояла неподвижно, подбочась кулаком и смотря на меня в упор.

— Ты хочешь меня убить, я это знаю, — сказала она. — Такова судьба, но я не уступлю.

— Я тебя прошу, — сказал я ей, — образумься. Послушай!

Все прошлое позабыто. А между тем ты же знаешь, что ты меня погубила; ради тебя я стал вором и убийцей. Кармен! Моя Кармен! Дай мне спасти тебя и самому спастись с тобой.

— Хосе, — отвечала она, — ты требуешь от меня невозможного. Я тебя больше не люблю; а ты меня еще любишь и поэтому хочешь убить меня. Я бы могла опять солгать тебе, но мне лень это делать. Между нами все кончено… Кармен будет всегда свободна…

— Так ты любишь Лукаса? — спросил я ее.

— Да, я его любила, как и тебя, одну минуту; быть может, меньше, чем тебя. Теперь я никого больше не люблю и ненавижу себя за то, что любила тебя.

Я упал к ее ногам, я взял ее за руки, я орошал их слезами. Я говорил ей о всех тех счастливых минутах, что мы прожили вместе…

Она мне сказала:

— Еще любить тебя — я не могу. Жить с тобой — я не хочу.

Ярость обуяла меня. Я выхватил нож. Мне хотелось, чтобы она испугалась и просила пощады, но эта женщина была демон.

— В последний раз, — крикнул я, — останешься ты со мной?

— Нет! Нет! Нет! — сказала она, топая ногой, сняла с пальца кольцо, которое я ей подарил, и швырнула его в кусты.

Я ударил ее два раза».

Мериме дал «Кармен» эпиграф из Паллада: «Всякая женщина яд; она благодетельна дважды: или на ложе любви или на смертном одре». Обязательно ли подобное толкование «Кармен»? Разве нельзя подчеркнуть ее любовь к свободе, ее ненависть к насилию?

Нет, глубже следовало призадуматься и над Мериме и над Бизе. Но вы жизнерадостно кричите «гоп» и уверены, что вы «ловцы душ человеческих».

Давно, давно пора расстаться с «экономизмом» в искусстве. Давно пора отбросить «политграмотную указку» в драматургии и театре. Пора сматывать «удочки», товарищи.

1934 г.

# Цветы на столе[[9]](#endnote-7)

В «Даме с камелиями», очень спорном и очень интересном спектакле, на сцену поднимается молодой улыбающийся садовник с огромной корзиной цветов на голове. Этого нового, доселе {57} невиданного на нашей сцене героя, как ни относиться к спектаклю, в котором он впервые появился, следует встретить аплодисментами. В Театре Революции, где аскетическая риторика экспрессионизма была до сих пор преобладающим стилем, тоже появились цветы. Они стоят на столе, валяются на тумбочке, разбросаны по полу, торчат в петлицах и в ладонях героев: режиссер, с руками, полными цветов, как будто оглядывал сцену, куда бы их ему еще засунуть. Громадной веткой сирени, вместо увертюры, начинается спектакль «Вздор» в Театре имени МОСПС. В лаборатории профессора Скутаревского, в Малом театре, в стакане торчит букетик ландышей. Секретарша профессора, прибирая стол перед приездом правительственной комиссии, выбрасывает цветы в корзину. Очень характерен этот бессознательный жест. Здесь у героини еще смущение, неуверенность перед «хорошей жизнью». Смущение, которое в следующих пьесах пройдет.

В «Поднятой целине», в театре Симонова, среди очень скудного оформления неожиданно выросла нарядная яблоня вся в цвету. Но она чувствует себя очень одиноко среди голых досок и заборов. Это тоже своеобразная формула перехода. Происходят метаморфозы на театре. Какая дистанция между «станками» и прозодеждой, в которую были одеты все герои «Смерти Тарелкина», и обдуманным цветом пуговицы на жакете Маргерит Готье, между мрачными провалами в «Деле чести» в МХАТе 2‑м и жизнерадостным расцветом линий и красок у Фаворского в «Двенадцатой ночи». Любопытно оформление в том же театре «Смерти Иоанна Грозного». Этот спектакль с его незабываемыми образами, созданными Чебаном и Берсеневым, оформлен очень… игриво. Зловещая тема спектакля — и эти светлые, воздушные, почти легкомысленные декорации. Это противоречие явно ложное и фальшивое. Но само по себе оно сейчас очень симптоматично. Шлепяновские конструкции характерны были своей суровой и отвлеченной патетичностью. Шлепянов столкнулся с новыми требованиями жизни. Этот драматический конфликт виден в его оформлении «После бала».

Оно преступно скудное, нищее, серое, голое — не хочется жить в такой обстановке. Оно находится в кричащем противоречии с веселой вальсирующей музыкой патефона, почти не прекращающейся в спектакле. Но и здесь есть намек на «переход». Это сама фактура оформления: свежие березовые поленья, свежие доски, отдаленный смутный запах срубленного леса. В «Личной жизни» Шлепянов уступил место художнику Прусакову. Он как бы решил переждать. Если не считать шаблонности первых картин, в оформлении — легкие, воздушные, прозрачные ткани с тонким графическим рисунком. Театр Революции снял с себя старые тяжелые доспехи, чтобы одеться в этот несколько смущающий его самого легкий костюм. Правда, он чувствует себя в нем немного неловко, непривычно, — спектакль «Личная жизнь» {58} несколько тяжеловат, угловат, о чем ниже, но сама по себе это приятная перемена и пойдет театру на пользу.

Весьма занятно, что драматурги и режиссеры стали интересоваться таким вопросом, как… климат и время года, когда происходит действие. Обычно их герои двигались, погруженные в свои мысли, не обращая внимания на себя, на свой вид; они не замечали ни зеленого дерева, ни летнего полдня, ни румянящего щеки морозного воздуха. Действие в этом смысле происходило в условном месте. Была улица вообще, площадь вообще, поле вообще, конструкция вообще и только по нескольким репликам о том, например, что идет подготовка к первомайскому празднеству, можно было догадаться, что на улице весна. Природе почему-то отказывали в праве участвовать в праздновании Первого мая. Сейчас весна усиленно эксплуатируется в спектаклях, создается даже опасность стандартизации приема с распахнутым в весну окном: во «Вступлении» окно с высоко развевающейся портьерой, колеблемая ветром занавеска в финале «Жизнь зовет», открытое окно и весенний дождь в «Бойцах» в Театре Красной Армии, во «Вздоре» в Театре имени МОСПС раскрыты окна, даже стены расходятся, чтобы в комнату мог заглянуть гигантский куст сирени.

Театр усиленно занят внешностью персонажей. Режиссер скептически оглядывает костюм героя, — оказывается, галстук недостаточно шикарен. В «Личной жизни» небрежно и некрасиво одеты именно отрицательные герои. Это им вменяется в вину, и зритель с этим согласен. Элла Пеппер в «Моем друге» Погодина вызывающе носит кожаную тужурку. Она демонстрирует этим, что она «революционерка», что все так называемое «личное» есть классово враждебная идеология, для нее оскорбительно само слово «жена». И Гай под смех всего зала обещает называть ее «спутник коммуниста». Из той же претенциозной «революционности» Марфуша в «Личной жизни» носит грубые сапоги. Туфли? Нет, она не согласна предавать комсомол.

Смех сейчас в зрительном зале преобладает над всеми другими реакциями. Сейчас какого драматурга ни спросишь, он объявляет (под секретом): пишу комедию. Под знаком комедии прошел всесоюзный конкурс на лучшую пьесу. И даже к трагической эпопее «Гибель эскадры» Ю. Завадский дал финал, проникнутый теплотой и юмором. Потоплены все корабли, кроме флагманского, на берег — в зрительный зал — сходят со знаменами все моряки, готово к потоплению и флагманское судно, уходят последние: из люка вылезает юнга с канарейкой в клетке, немного спустя — маленький матрос с граммофоном, немного спустя — длинный грязный кочегар, прижимающий к груди живую белоснежную собачонку. Радостным смехом заканчивается спектакль. И это ничуть не противоречит теме «Гибели эскадры».

Все эти явления в деятельности наших драматургов, режиссеров, актеров, художников — верный отклик на требования действительности {59} победившего социализма. На площади Свердлова, где пятнадцать лет назад висели суровые плакаты, предостерегающие от тифозной вши, которая может «съесть социализм», сейчас каждые пять минут зажигается огромная электрическая реклама «Уроки танцев». В центральном органе «Правда» появился большой подвал, требующий от швейной промышленности, чтобы она красиво одевала население. Не просто удобно, а именно *красиво*. Никаких «директивных бантиков»! Драматургия начинает откликаться на эти явления самим названием своих пьес — «Личная жизнь», «Хорошая жизнь», «Чудесный сплав». Кажется невероятным, что года три назад появилась в одном журнале страшная статья тов. Иезуитова, теоретически доказывающая, что пролетариат не признает «красивого».

Собственно, читатель уже догадался о теме пьесы ленинградца Соловьева «Личная жизнь», о чем пойдет сегодня речь. Это не пьеса с психологическим движением перипетий и конфликтов. Ее, пожалуй, можно назвать памфлетом и по содержанию и по форме. Это хороший стихотворный фельетон в лицах, с остроумной небанальной интригой. Слово «фельетон» я называю не для «унижения», а для определения жанра очень нужного и серьезного, если вспомнить еще при этом, что он должен быть построен по «законам театра». А эти «законы» как раз чувствует Соловьев, хотя далеко не овладел ими. Особенно это видно в последних картинах, на которые у Соловьева не хватило «пороху».

Интрига служит ему средством для острых диалогов, столкновения реплик и всяких монологов «по поводу». Естественно, что герой, обращаясь к публике, сообщает, кто он такой или кто его собеседник. Понятно, что лучшая сцена в пьесе не та, где герой собирается покончить самоубийством, а сцена собрания, где происходит диспут о «личной жизни». Такая форма продолжает линию «Выстрела» Безыменского и пьес Маяковского.

Соловьев любит стихотворный афоризм, эпиграмму, шутку, и они ему удаются. Могли бы удаваться чаще, если бы он строже относился к себе. Кажется, что ему чересчур легко пишется, чересчур он бывает разговорчив — стих становится жидким, мало заполненным мыслью.

Комедия строится на контрастах. Вот директор Юзов, который не признает никакого «я», а только коллектив. Ему противопоставлен инженер Строев, заявляющий: «Мы переставляем алфавит, и первая буква в алфавите — “я”».

А вот механик Вася, так сказать, сочетает и то и другое. Или отсекр комсомола, не имеющий даже имени, и Марфуша, одетая в сапоги и кожанку, ничего не признающая, кроме «мировой революции». Им противопоставлена Маруся, ради красивой жизни изменившая свое имя на «Монна Района Иветта ля Мер», и Тамара Петрова, для которой, кроме «личной жизни», нет ничего. А Лена «синтезирует» и «красивую жизнь» и «мировую революцию», что и получается у нее по-настоящему. Здесь можно {60} говорить о схематизме, но он введен здесь принципиально и вытекает из публицистической формы комедии. Итак, автор наносит удар и по тем, кто стыдится, что у него «голубые глаза», а не «стального цвета», и против тех, кто вздыхает о «Париже». Получается комедия веселая и очень неглупая.

Но в своих «ударах» наш автор иногда чересчур усердствует. И это делает комедию уязвимой. Директор Юзов считает, что нужно отказаться от всего: от личности, от любви, от хорошей одежды. Только революция! Однажды Юзову показалось, что жена ему изменила. Он с тоской думает, что не знал личной жизни, и тянется к нагану. Самоубийство у нас явление смешное и позорное. Так и относится к нему автор. Но совершенно незаслуженно он поставил в такое положение своего героя. Пусть тот ошибается, но он искренен. Да и заблуждение подумаешь какое страшное! Пошутить надо по этому поводу, подтрунить над героем, дружески посмеяться над его «жертвенностью», но не дискредитировать его, всовывая ему в ладонь револьвер самоубийцы. Если автор хочет поиздеваться, пусть он тогда сделает героя ханжой и лицемером. Но ханжа не покончит с собой, он слишком любит себя. Значит, револьвер явно лишний в комедии.

Для того чтобы доказать своему герою право на личную жизнь, он дискредитирует его прошлое, его славное прошлое, его революционную биографию. Он не только дискредитирует, он унижает его и даже, нужно сказать, объективно издевается над ним, пуская в ход «оружие». Не умеет Соловьев обращаться с оружием. А обращение с оружием в пьесе — это и трудное и высокое драматургическое искусство. При неумелом обращении можно «подстрелить» самого себя, что и случилось с Соловьевым.

Впрочем, он скоро отбросил в сторону свой наган и занялся устройством «личной жизни» своих героев, влюбляя друг в друга Строева и Лену, Васю и Марусю, и этим благополучно закончил спектакль.

Для Шлепянова постановка «Личной жизни» — известное испытание: прямо из экспрессионистского, почти гиньольного «На Западе бой» он попал в эту «тихую заводь» с цветами. С корабля на бал! И полностью не смог «переключиться». Опорой служит ему здесь публицистическая манера комедии. Отсюда ряд впечатляющих сцен и тенденция к острой и броской подаче текста. Но вообще в спектакле могло быть больше теплоты и веселья. Больше юмора в мизансценах, больше иронии в характеристике образов. Есть, конечно, и это. Но мало, мало. Тяжеловат он, недостает ему легкости, легкомыслия. Быть может, смущает то обстоятельство, что как-никак, а в пьесе идет речь о серьезных вещах. Но можно говорить о серьезных вещах с улыбкой, шутя. В этом стиль комедии Соловьева. Шлепянов и актеры слишком часто озираются на эту серьезность: равновесие между шуткой и серьезным не всегда достигнуто. Шлепянов догадывается об этом {61} и пытается, так сказать, весело улыбаться, но случается, что эта улыбка натянута.

Нельзя слишком упрекать Музалевского, игравшего Юзова, за «серьезность», здесь его автор попутал. Герой, у которого впереди самоубийство, будет соответственно строить свое поведение. Но вообще в актерском исполнении могло быть больше подвижности. Прекрасный актер Астангов. Стоит ему появиться на сцене, как он сразу же располагает к себе публику. В его исполнении есть теплота и, главное, много простоты, чувствуешь, что это «свой». Таков у него и Гай, и сейчас Строев. Он интересно задумал свой образ. Но ему надо быть чуть менее серьезным, чуть более… ну да, легкомысленным. Комедия не дает материала для особой глубины. Она менее сложна, чем могла бы быть и чего не без основания хотелось бы Астангову. Проблемы здесь не поставлены дискуссионно. Дискуссионность здесь мнима, она просто форма подачи комедии. Все, так сказать, более или менее ясно, комедия приглашает публику весело расстаться с некоторыми своими предрассудками. Поэтому инженер Строев именно в этой комедии не должен нажимать на серьезность проблемы «я и коллектив». Ему в общем ясно, где «зарыта собака». Но он еще «сопротивляется», и по инерции и от некоторого самолюбия. Но такое состояние позволяет ему быть менее многодумным, менее серьезным, с большей дозой юмора смотреть и на себя и на события в пьесе.

Наиболее полно выразил дух комедии Орлов в роли Васи. Орловского Васю хотелось встретить как старого знакомого. Как нее, ведь это Степан из «Поэмы о топоре». Но как он вырос с тех пор, стал механиком, осмелел, поумнел, узнать нельзя! Это происхождение Васи от Степана чувствуется в то же время как большой органический рост самого актера. У его Васи все тот же юмор, немного с хитрецой, с добродушным «себе на уме», хороший юмор, орловский. Но он, как принято выражаться, сейчас на более высоком уровне. Вася — Орлов чувствует себя хозяином среди событий комедии. Хоть он и механик, но может кое-чему поучить и инженера Строева и секретаря Лену, не говоря уже о комсомольцах, — он «хитрый», он «понимает», он «видит».

Очень жаль, что композитор Крюков ограничился музыкальными «эпиграфами» к спектаклю. Очень мало музыки. Так много цветов и так мало музыки! Музыки, которая бы сопровождала героев и заполняла некоторые пустоты, допущенные не совсем опытным автором. Кроме того, в таком спектакле просто необходима песенка: веселая, мелодичная, «легкомысленная», которая бы стала лейтмотивом, которую подхватил бы зритель и напевал себе под нос, уходя из театра. Личная жизнь так личная жизнь! Но не будем всего требовать сразу. Спасибо и за цветы.

1934 г.

# **{****62}** Проверьте вашу пьесу[[10]](#endnote-8)

Нам дозарезу нужны дискуссионные пьесы. Пьесы, которые вызывают оживленные споры среди зрителей. Нужно, чтобы рецензии и статьи о театре писали не только профессионалы, театральные критики, но и другие граждане. Чтобы был спор не только на эстетические темы, но и широкое обсуждение вопросов общественных, моральных, этических. Почему в «Комсомольской правде» так часто бывают целые диспуты по поводу тех или иных фактов, поступков, событий в жизни? Почему эти факты не выразить в блестящей пьесе, которая высоко подняла бы их обсуждение?

У нас привыкли с какой-то скучноватой интонацией произносить: «Художник должен отразить объективную действительность». Правильно, правильно! Но только зритель приходит в театр, удостоверяется: «Да, отразил» — и уходит домой спать. Еще, может быть, скажет: «Хорошее оформление», или: «Вот эта артистка хорошо играла, а вот эта так себе». Спросят: разве не нужно, чтобы широкий зритель эстетически оценивал работу театра, автора? Нужно, нужно, нужно. Но я хочу, чтобы люди, вышедшие из театра, поспорили или даже поругались друг с другом по поводу вопросов в пьесе, поступков и мыслей героев. Чтобы волновались по этому поводу, чтобы говорили: «Этот герой плох». Не потому, что он плохо изображен автором или актером, нет, он прекрасно изображен, а потому, что зритель с ним, с героем, как говорится, «не согласен», он поступил бы иначе, во всяком случае после того, как он увидел пьесу. «Отражают действительность», но в этой отраженной действительности чересчур часто видна скучающая, бесстрастная, «объективная» поза автора.

Любопытно, что в наших пьесах мало мыслей. Не в том смысле, что в основе пьесы не лежит мысль: она есть, но ведь это полдела. Нужно, чтобы мысли выражали герои. Не только страдали, веселились, работали и влюблялись. Надо мысли высказывать. Аристотель в перечислении основных признаков драмы наряду с «характерами» пишет: «мысли», причем под словом «мысли» он имеет в виду мысль, высказываемую героем. У нас преобладают характеры, мыслей наблюдается меньше. Даже когда герой влюблен, недостаточно, если он скажет: «Я вас люблю». Наш герой только это и говорит. Маловато, да и просто скучно, если не неумно, и не для этого я хожу в театр. Неужели для того, чтобы услышать, что герой говорит героине: «Я вас люблю, Мария Ивановна»?

Встречаются на балу Ромео и Джульетта. Ромео целует героиню, говорит:

 «Ромео
Твои уста грех сняли с уст моих.

 {63} Джульетта
И на себе, должно быть, удержали.

 Ромео
Как, на себя грехи мои вы взяли!
О сладостный упрек!
Отдай же вновь мне их.
Пускай назад грехи мне возвратятся.
*(Целует ее.)*

 Джульетта
Да, вы большой искусник целоваться».

Или:

 «Ромео
Благословенной я луной клянусь…

 Джульетта
О, не клянись изменчивой луной,
Что каждый месяц изменяет вид,
Чтобы любовь изменчивой не стала».

Наш герой и героиня ограничиваются вот этим «я вас» или в таком роде; больше им сказать нечего, они в зависимости от случая вздыхают или бегут на спортивную площадку, причем режиссер готов тут подмахнуть целый физкультурный праздник. «Не заговаривайте зубы», — хочется мне сказать в таких случаях. Выпустить своих физкультурников вы успеете, я хочу услышать от героев что-либо вроде диалога о «грехе» или «луне», в котором чудесно сочетаются чувство с мыслью. Мне могут сказать: «Чего вы еще требуете от героя, он так влюблен, что не находит слов, он поглупел от любви». Но ведь автор-то при своем уме, почему он не поспешит на выручку героям. Шекспир был благороднее. Нет, просто автору нечего сказать, и вот он пользуется тем, что герой «поглупел». Возможно, я избрал худший пример. Еще посмеются: «Ну, знаете. Герои любят друг друга, они, понимаете ли, хотят помолчать или даже сказать глупость, да, глупость, любовные пустяки, а вы заставляете их изрекать мысли. Может быть, цитатку из Гегеля привести?» Но и глупость можно сказать с умом. У Шекспира дураки — и те умные. Но допустим, допустим. Не спорю.

Перейдем к другим примерам. Между прочим, Бомарше признавался, что он пишет так: «Я кричу (своему герою): “Берегись, Фигаро, граф все знает”, а затем я записываю лишь то, что он мне отвечает». Сыграем в такую игру, дадим реплику вроде: «Берегись, Фигаро» — и послушаем, что запишет иной наш драматург.

{64} Итак, хотя бы из той же «Ромео и Джульетты». Ромео разгневан, опечален. Он любит Розалину, которую ему по обычаю кровной мести надо ненавидеть. Бенволио бросает ему реплику:

«Да, видно, лишь в мечтах любовь сладка.
На деле же тирански жестока».

Вы записали ответ [Ромео]? Послушаем.

«Зачем, зачем жестокая вражда в родной Вероне процветает и вырывает из пламенных объятий мою Розалину?»

Гм…

Шекспир записывал другой ответ:

 «Раздолье
Вражде тут, а еще раздолье шире
Любви.
… О, злобная любовь и любящая злоба!
О, нечто, порожденное ничем!
О, тяжесть пустоты! о, важность вздора!
О, безобразный образов прелестных
Исполненный хаос! О, пух свинцовый,
Дым ясный, пламень ледяной, здоровье
Больное, грезы въявь и явь во сне,
Который сам ни сон, ни явь! Такую
Любовь я ощущаю, не любя
Такой любви… Смеешься ты?

 Бенволио
 О нет,
Любезный брат. Готов, скорее, плакать
О горе доброй души твоей».

Мой драматург рассердится: «Вы берете посредственную реплику и ставите рядом с Шекспиром. Это недобросовестно».

Значит, вы меня не поняли. Речь идет не о степени дарования, речь идет о разных принципах. Вы просто эмоционально констатируете: «вражда в Вероне процветает», вам важно только действие, только характер, а не мысли, вы торопитесь дальше. А Шекспир поднимается до философского обобщения, до мысли, которая оценивает. У вас просто история влюбленных, которым нехорошие родители мешают соединиться, ваш зритель просто будет опечален, — я хочу, чтоб он также думал. У Шекспира он думает. Ромео горько издевается над «естественным» освященным порядком вещей, начинает видеть их истинную сущность: «О, тяжесть пустоты! о, важность вздора!»

Заметьте: Ромео ведь не мудрец какой-нибудь, не Лир, не Гамлет. Он заурядный веронский гражданин, рядовой Ромео. Но сама, так сказать, практика жизни, которой он участник, инспирирует его на эти высказывания. А у вас если кто-нибудь и рассуждает, так обязательно так называемый «старый партиец», а если молодой, то окончивший, скажем, философское отделение {65} ИКП. Рядовой же рабочий и колхозник — он у вас только борется, строит, только действует, от мысли вы его освобождаете. Поэтому становится стереотипной фраза: «Герой в жизни умнее героя на сцене», но именно он, рядовой рабочий и колхозник, погруженный в самую гущу жизни, он должен и не может не говорить мыслями. Ваш же «старый партиец» скучен и нуден, хотя в жизни он умница. Скучен же потому, что он резонер, он не действует, не погружен в жизнь, а просто гуляет по сцене и сообщает то, что вы надумали для него. Он цитатен.

Но вернемся к нашей игре.

Аянт у Софокла, оскорбленный, что ему не присудили доспехов Ахилла, в гневе отправляется ночью в палатки Одиссея, Агамемнона и других, чтобы убить их, но Афина насылает на него безумие, он убивает скот, захватывает с собой в палатку связанных баранов, думая, что это его враги, и там избивает их, заливаясь безумным смехом. Одиссей подходит к палатке, видит, что делает Аянт, появляется Афина, говорит Одиссею:

«Богов ты силу, Одиссей, на нем
Изведать мог. Вот человек. Видал ли ты
Прозорливей или дельней его?»

Такова реплика Афины. Записывайте ответ Одиссея. Записали?

«О нет, богиня. Не видал я человека дельней и прозорливей Аянта. И вот он… по воле богов всесильных… Горе смертному, кто их ослушаться посмеет».

Мда…

А вот что записал Софокл:

«О нет, богиня. И тем боле жалость
Терзает сердце мне — хоть он и враг мой —
При виде унижения его.
И не о нем одном скорблю я. Все мы,
Все, что землею вскормлены, не боле
Как легкий призрак и пустая тень».

Я не настаиваю здесь на «упадочности». Я настаиваю на мыслях, которые должны быть у героя.

Еще два‑три примера. Лаэрт предупреждает Офелию не уступать любовным желаниям Гамлета:

«Смотри ж, сестра, остерегайся. Страх
Ограда от беды. А наша юность
И без врагов в борьбе сама с собой…

 Офелия
Я сохраню прекрасный смысл урока…
Но, милый брат, не поступай со мной
Как лицемер в священнической рясе,
Не говори: вот путь тернистый к небу,
{66} Когда ты сам, как дерзкий сластолюбец,
Пойдешь цветистою тропой греха
И свой урок с усмешкой позабудешь».

Или:

 «Полоний
Что вы читаете, принц?

 Гамлет
Слова, слова, слова».

В «Венецианском купце» Нерисса и Порция слушают в ночной тиши, при луне, доносящиеся издали звуки музыки.

 «Порция
 … Звуки их,
Мне кажется, пленительнее ночью,
Чем днем.

 Нерисса
Ну да, им прелесть придает
Безмолвие ночное».

Записывайте ответ Порции. Готово?

«Тише. Красиво как…»

Вы ослышались.

 «Крик вороны
И жаворонка пение равны
В ушах того, кто с равным равнодушьем
Их слушает. И если б соловей
Пел днем, когда гогочут только гуси,
Считался б он таким же музыкантом,
Как и петух. Как много есть вещей,
Которые тогда лишь получают
И должную оценку и хвалу,
Когда дают их вовремя. Но тише!
Смотри: Луна с Эндимионом спит
И сон прервать не хочет».

Обратите внимание: ваше «красиво как» Порция произнесла в конце: «Луна… сон прервать не хочет». Вы торопитесь, вы хотите дать настроение, вы боитесь мысли. Могут сказать, что монолог Порции звучит цитатно, что он вклеен и, так сказать, задерживает действие (можно и Шекспира критиковать, отчего же?), но выше мы приводили примеры, как мысль тесно сплавлена с действием. И если у нашего драматурга мысль порою выйдет из орбиты действия и на мгновение, так сказать, его застопорит, мы не будем особенно придираться. Интересную мысль и послушать интересно, даже в том случае, если нужно кое-чем {67} пожертвовать. Правда, если только мысль заслуживает жертвы. Впрочем, я не вижу здесь у Шекспира цитаты. Он выбрал паузу, когда люди слушают музыку, чтоб дать острую мысль, в то время как мой драматург, умиленно разинув рот, глядел на луну. Но и Шекспир не забыл о «настроении» и сделал это превосходно, лучше моего драматурга («красиво как»), быть может, потому что само присутствие мысли в человеке (у Шекспира и у Порции) помогает более тонко и остро чувствовать природу:

 «Но тише!
Смотри: Луна с Эндимионом спит
И сон прервать не хочет».

Хорошо бы, если бы наши авторы в порядке полезного развлечения занимались иногда такой игрой «по Бомарше».

Иной драматург запротестует: «Вы выдумали свои реплики и приписали их мне».

Что ж, возьмите вашу пьесу и проверьте.

1934 г.

# Негритенок не обезьяна[[11]](#endnote-9)

Появились бодрецы в театре. И в драматургии. И в критике. Они слышали что-то о бодрости, о бодрости молодого класса, завоевывающего мир. Они это поняли по-своему. Сложный оркестр чувств они готовы заменить одним барабаном: бодррр… ость, бодррр… ость. В подтекст каждой реплики они кладут «ура!». Весь смысл их пьес можно свести к одному слову: «аллилуйя». Они слышат слово «драма» и удивляются: как же тогда с бодростью? Они слышат слово «трагедия» и возмущаются: как же тогда с жизнерадостностью? Они рассуждают приблизительно так:

«Драма! Слезы в зрительном зале? Горе! Печаль! Это в то время, как мы победили! Подобные разговоры есть несознательность или вредительство. Драма и трагедия были естественны и понятны в прежнее время. Тогда жизнь была тяжелая, и в театре можно было проливать слезы. Сейчас, однако, слезы допустимы — простите за каламбур — в том случае, когда зритель смеется “до слез”».

У Вишневского зритель утирает слезу, когда моряки после флотского бала отправляются в поход, а женщины остаются и машут платочками. Им жаль уходящих моряков, морякам жаль оставленных женщин! И зритель опечален. Опечален? Но ведь в душе его должна быть радость и удовлетворение. Зритель печалится, что моряки расстаются со своими женами. Но {68} ведь моряки идут воевать с белогвардейцами. Ведь зритель должен радоваться и удовлетворенно хлопать в ладоши. Правда, он хлопает, но в душе он все же опечален сценой прощания.

У Киршона в «Хлебе» Михайлов, узнав, что от него уходит жена, как будто смущен, опечален, он даже немного опустил голову, вместо того чтобы поднять ее еще выше.

Что это? Кто виноват здесь? Актер, который не знает, что такое большевистская выдержка, или сам автор, Киршон, сдал?

У Афиногенова в «Страхе» плачет пионерка, пи‑о‑нерка. Разумеется, ей неприятно, что ее отец оказался предателем. Но зачем же автор заставляет свою пионерку плакать, а этого только и ждет актриса, и в результате зритель вынимает платочек и проливает слезу, вместо того чтобы негодовать против подлеца.

Я, в общем, утрировал, пародировал эти голоса, но существо дела от этого не меняется. Звучат эти голоса, процветает эта идея, требующая этакого барабанно-бодряческого стиля на театре. Но вот в числе писем к Горькому, присланных пионерками, есть такое:

«Дорогой Алексей Максимович, мы хотим таких книжек, чтобы мы, пионерки, плакали».

Придраться к этим девочкам трудно, это хорошие дети, социалистически воспитываемые. Призадумайтесь над письмом этих пионерок, которые оказались честнее и умнее некоторых взрослых и не в меру идеологических дядей.

В прекрасном спектакле «Оптимистическая трагедия» можно сделать такое наблюдение. В лагерь к морякам попадают офицеры, возвращающиеся из германского плена. Это — интеллигенты, которые отнюдь не относятся враждебно к революции, наоборот, она заставляет их кое о чем подумать и кое-что переоценить. Офицеров этих анархисты-вожаки приказывают расстрелять. Их расстреливают, и зритель опечален, зрителю их жалко. А они и появились только в одной маленькой сцене. Но когда умирает комиссар отряда — женщина, которой принадлежит в пьесе ведущая роль, которая почти ни на минуту не покидает сцены, когда эта женщина умирает… зрителю как-то неловко, он не утирает слезы, ему стыдно, но он не чувствует жалости, а если чувствует, то бесконечно меньше, чем это бы ему хотелось.

В финальной сцене, прекрасно найденной Таировым, среди здоровых, крепких, могучих моряков лежит эта маленькая мертвая женщина, а они — здоровые, крепкие, всемогущие — бессильны, не могут они вернуть ей жизни. Это драматическое противоречие как бы нарочно найдено для того, чтобы вызвать зрительские слезы, но зритель не чувствует печали, того удара в сердце, который он должен здесь получить от трагедии. Он констатирует: «Да, мертвая», «да, это печально», но он устанавливает это скорее рассудком, чем сердцем, сердце его почти равнодушно.

{69} Почему? Потому что героиня проходит через весь спектакль как некий «тезис», как некое общее выражение ума, воли, долга, — это может вызвать уважение, удивление и даже преклонение, но этого еще мало, еще нужно, чтобы зритель ее любил. И Алиса Коонен, исполняющая эту роль, такую новую в ее репертуаре, Коонен, которая волновала и трогала зрительный зал в «Любви под вязами», в «Негре», в «Адриенне Лекуврер», она как бы боялась эмоций, ей казалось, что здесь, в этой роли комиссара, она трогать не должна, она как бы скрывала под холодной кожей своей тужурки ту теплоту, которой жаждет зритель. Сама кожаная тужурка ей как актрисе как бы помогала подчеркнуть железную волю, характер, долг, сила которых может пострадать, если распахнуть эту тужурку, если вырвутся волнующие интонации Адриенны Лекуврер.

Я не хочу сказать, что здесь без греха сам Вишневский, я только подчеркиваю тот факт, что многие герои, умирающие на сцене, не вызывали печали зрительного зала, ибо автор как бы считал опасными, «не идеологичными» эти слезы, ибо автор сознательно или бессознательно исходил здесь из того, надо сказать прямо, ханжеского взгляда, что преодоление смерти или несчастья близкого нам героя и воспитание мужества должны везде совершаться под влиянием «заклинания», воздействия голого тезиса: «надо быть мужественным», «надо быть крепким». Автор не понимает или не желает понимать, что он здесь делает, потому что не прислушивается к голосу собственного опыта, если только он у него есть.

Когда у восьмидесятилетнего Гете умер сын, он записал в своем дневнике: «Вперед через могилы». Только филистер может видеть в этой фразе простое «заклинание», просто красивый тезис, которым Гете малодушно отмахивается от горя.

Нет, за этой фразой лежит глубокое страдание и через него преодоление его и утверждение жизни вопреки смерти. Гете сделал эту запись в Италии, куда пришло к нему известие о смерти сына. Итальянское путешествие — наиболее яркая страница жизни Гете, когда он чувствует себя свободным от филистерства, которое развивала в нем жизнь в Веймаре. В Италии Гете изучал античное искусство, и, быть может, это лицезрение античного искусства как прекрасной деятельности человечества способствовало этому утверждению жизни, «вперед через могилы».

К сожалению, в наших пьесах торжествует преимущественно «вперед через могилы» в ложном, филистерском понимании. Когда у героя умирает ребенок, автор заставляет героя ходить в весьма бодряческом состоянии духа, он, пожалуй, даже дает ему формально изобразить печаль, как законную реакцию, которую он не в силах скрыть, но торопится скорее отмахнуться от нее. Автор избегает ответа, он не обладает ни мужеством, ни честностью, ни пониманием психологии и уважением к ней, чтобы {70} задержаться на этом горе столько, сколько действительно нужно, чтобы его преодолеть. Так он «смазывает» это горе, лицемерно оправдываясь тем, что нужна «бодрость», чтобы таким образом избежать ответственности. Но его тут же настигает наказание, и сам он после разводит руками: почему публика мрачно отнеслась к его пьесе? Он лицемер, потому что в жизни, где это горе он видит, автор считает его естественным, он понимает эти слезы и, быть может, будет удивлен, даже возмущен, если их не увидит (не обязательно, так сказать, «слезы», они могут быть загнаны внутрь и вести там свою жестокую работу).

И вот автор приходит в театр, чтобы посодействовать этому человеку, а это содействие должно заключаться в раскрытии в мужественных образах искусства глубокого смысла гетевского «вперед через могилы», что действительно воспитает в нем, зрителе, мужество, волю, глубокую, а не банальную бодрость. Нет, он не содействует, он трусливо избегает трудностей, и оставляет своего героя в жизни с его горем, и еще решается утверждать, что воспитывает в нем волю.

В вахтанговском «Гамлете», где это пресловутое банальное бодрячество наложило свою печать, я не чувствую горя Гамлета по умершем отце. Впрочем, я его почувствовал, но только благодаря Шостаковичу. Его траурный марш, под звуки которого выходит Гамлет и произносит свой монолог, проникнут такой пронзительной скорбью, что у моего соседа-зрителя я увидел мелькнувшую слезу. Я действительно почувствовал скорбь Гамлета, и в тот же момент я бросил на Клавдия жестокий взгляд. Быть может, этого взгляда и добивался Шекспир. Конечно, добивался, как бы ни толковать Гамлета. Конечно, Шекспир этим горем Гамлета подчеркивал драматическое противоречие между нерешительностью Гамлета и желанием отомстить Клавдию, который заслуживает кары.

Но почему вы думаете, что эта скорбь, эта слеза, мелькнувшая у моего соседа, должна меня и его лишить бодрости, ослабить наш «дух»? Наоборот, она способствует его воспитанию. Когда вы упрекаете Киршона, что его Михайлов в «Хлебе» поколебался, потускнел и чуть ли не согнулся, узнав, что от него уходит жена, то я упрекну Киршона в обратном. Он показал это недостаточно, вероятно боясь, что могут усомниться в «выдержке» Михайлова. Он показал эту скорбь мимолетно, не дав ей проявиться, так что можно было сомневаться даже, была ли эта скорбь или не была.

Конечно, не всякое сочувствие должен вызвать автор к своему герою, он должен быть разборчивым в средствах и не пользоваться всем, лишь бы завоевать это сочувствие, эту симпатию, потому что может случиться, что это сочувствие унизит героя. Может быть и такая ситуация, когда зритель охотно пожалеет, посочувствует герою, но в то же время этот герой несколько потеряет в его, зрителя, уважении.

{71} Но ведь в данном случае мы имеем обратное: сочувствие возвеличивает, а не унижает Михайлова, и напрасно Киршон побоялся здесь этой элегической, печальной эмоции. Эта эмоция сочувствия возвеличивает и поднимает Михайлова, потому что он нрав, потому что объективно он жертва несправедливости и эта несправедливость как раз подчеркивает его правоту, идейную и личную. Но эту правоту вы как зритель почувствуете через эмоцию, а не только через логическое констатирование: «с ним поступили дурно».

А если этого сочувствия нет, если эта реакция не состоялась или «отцвела, не успев расцвести», вы самой этой правоты Михайлова по-настоящему не почувствуете. И если Михайлов ликвидирует свое горе рационалистически: «ничего не поделаешь», «ушла жена — что же делать», а не душевно, через преодоление печали, то этот Михайлов пройдет мимо зрителя. Больше того, это горе и есть борьба за свою идейную и моральную точку зрения на вещи. Но такая борьба не есть игра логических категорий, это есть победы и поражения, неудачи и успехи, это есть чувствительные, отражающиеся в психике человека переживания. Значит, сама эта борьба будет отвлеченной, так сказать бюрократической, которая выполняется по директиве, а не во всей полноте эмоций, страстей, чувств. Психологическое переживание этой неудачи героем ничуть не дисквалифицирует его «твердокаменности», наоборот, покажет, как она крепнет и закаляется в жизненной борьбе.

Если вы недовольны, что в «Оптимистической трагедии» зритель печалится в сцене разлуки матросов и женщин, значит, вы очень примитивно понимаете человеческую психологию.

Если вы провожаете любимого человека на фронт и не испытываете при этом никакого чувства огорчения, ни малейшего чувства опасения за него, за его жизнь, значит, вы этого человека не любите. И непонятно, как вы при этом можете по-настоящему радоваться, зная, что эти матросы идут уничтожать врага. Вы радуетесь потому, что вы ненавидите врага. Но как вы можете ненавидеть, если вы не умеете любить?

Разве не из любви к человечеству проистекает наша ненависть к его врагам? И разве вы не понимаете, что эта ваша печаль от расставания и опасения за их судьбу, как раз это и закаляет ваше сердце, воспитывает истинную ненависть к врагу.

Вы просто плохой драматург, если вы настаиваете только на этой барабанной радости (а вы на ней настаиваете, ваши пьесы известны), потому что просто-напросто люди, пусть и одетые в самые красные цвета, уходящие на фронт и погибающие, не вызовут у вас никакого сердечного движения, как бы вам ни было неловко это сознавать.

Для того чтобы эта масса, этот отряд матросов, этот отдельный моряк стал близок вам, надо, чтобы вы опасались за него и за дело, которое он защищает. Значит, нужна эта сцена расставания {72} с женщинами для того, чтобы чувство, зародившееся у вас здесь, впоследствии дало себя знать в печали, если отряд погибнет, в радости — если победит. И тогда сама радость будет истинной радостью, а не абстрактной логической категорией.

Правда, вы можете это прощание так дать, что зритель, так сказать, не захочет «пустить» матросов на фронт. Значит, в таком случае вы не сумели показать того волнующего социального начала, которое заставляет матросов идти на фронт и женщин воодушевленно их туда провожать. Значит, вы не сумели показать, что само горе разлуки закаляет и матросов и женщин, воспитывает в них жестокую волю к победе над врагом. Но если вы этого не умеете показать и поэтому рекомендуете ликвидировать «горе разлуки», значит, вы опять-таки плохой драматург.

Мне пришлось видеть в детском театре пьесу, она так и называлась «Бей, барабан». Действие происходит в заграничной, кажется в американской, школе. Среди школьников — негритенок. Негритенок добросовестно исполнял, что полагается исполнять школьнику: приходил в класс, садился за парту, чинил карандаш, открывал книгу, закрывал книгу, писал в тетрадь, чертил мелом по грифельной доске, — я поражался, как превосходно знает автор, что делают и что должны делать школьники. В финале, на бойскаутских занятиях, офицер-педагог, увидев негра, начинает относиться к нему свысока, затем с насмешкой, затем со злобой, затем бьет его, и негр падает мертвым. Да, негритенок упал мертвым, но… если бы в этом месте, например, упал стул, он не произвел бы на меня большего впечатления. Ни капли сожаления не почувствовал я к негритенку.

Я решил проверить. Рядом сидела девочка лет девяти. Я спросил: «Тебе жалко негритенка?» Она робко сказала: «Да», но по глазам было видно, что, между нами говоря, не очень. Я посмотрел внимательно на мою соседку, она усиленно заморгала глазами. Я боялся, что она заплачет. Отчего? Ей было стыдно, что ей не жалко негритенка. Но стыдно должно быть не ей, а автору и театру, которые не сумели завоевать сердца своей маленький зрительницы.

А не завоевали его потому, что не сумели привлечь внимание к негритенку; не познакомили дружески, интимно, не сроднили публику с ним для того, чтобы его было жалко. Конечно, это от неумения авторов, от схематизма. Но самый этот схематизм имеет опору в определенном принципе, в принципе отвлеченного констатирования: «положение негров подневольное», «негры — угнетенная раса», «негров преследуют и убивают». Значит, нужно вызвать ненависть к угнетению. Но автор забыл простую истину: для того чтобы я ненавидел офицера, я должен полюбить негра. Для того чтобы я негодовал против первого, я должен пожалеть второго. Через это сожаление, эту печаль, эту слезу, вызванную смертью негритянского мальчика, мы с моей {73} соседкой будем негодовать против офицера, против того, что «негры — угнетенная раса». Негритенок требует к себе человеческого отношения, требует, чтобы в нем показали человеческое. Негритенок не обезьяна.

Но если есть барабанная радость, то естественно барабанное негодование и барабанное понимание истины, и не случайно авторы пьесы с такой разоружающей наивностью назвали ее «Бей, барабан».

Мне могут сказать, что вопрос этот настолько ясен, что не требует столь подробной аргументации. Но дело в том, что он вовсе не ясен. Взгляните на наши пьесы, вспомните письмо пионерок, ведь совершенно не случайное письмо, обратите, наконец, внимание на недавнее выступление секретаря ЦК комсомола тов. Косарева. Он резко высказался против того эпидемического явления в нашей литературе, когда молодые герои везде и всегда, что бы с ними ни случилось, «смеются, как идиоты».

Симптоматическое замечание. Выступил товарищ от имени как раз тех людей, которых преимущественно и изображают в таком идиотски-бодряческом виде. Настолько неясное положение вещей, что для разъяснения его пришлось выступить секретарю ЦК комсомола.

Не подозрительно ли это чрезмерное внимание некоторых наших авторов к физкультуре, не чересчур ли много этой физкультурной краски в изображении нашей молодежи? Мы не против этой краски, наоборот, всячески ее приветствуем, это очень яркая краска, ею надо пользоваться. Мы только опасаемся и подозреваем, что автор, злоупотребляющий этой краской, физкультурой заменяет разрешение тех душевных дел, которых не может не видеть. И создает «оптимизм», который приводит к искусственному выходу из положения, к барабану.

В финале «Заговора чувств» Олеши старый мир — страшные, никчемные, жалкие Кавалеров с Иваном Бабичевым. А новый мир представлен стадионом. Конечно, на фоне стадиона, солнца, красивого здорового тела, смеха и радости очень тускнеет старый мир. Но думается, что новый мир заслужил некоторых других, более неожиданных и поражающих красочных пятен. Молодой человек, жених Вали, — очень приятный и привлекательный юноша, и, конечно, мы отдадим Валю ему, а не Кавалерову, но не скроем, что мы бы кое-что позаимствовали у Кавалерова и потихоньку передали нашему любимцу: момент интеллектуальный, поэтический. Мы бы пожелали, чтобы фразу: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев» — сказал Вале не Кавалеров, а наш юноша.

Увы, наш юноша не знает этих слов, больше того, я боюсь, что он не понял бы подобных слов, — в пьесе, конечно, не понял, а не в жизни. Как же ему понять, если его старший товарищ и в некотором роде учитель Андрей Бабичев сквозь смех повторяет по телефону: «… Ветвь… какая ветвь?..» Вероятно, наш {74} юноша вместо всего этого просто протянул бы возлюбленной свои античные руки и сказал бы: «Посмотри, какие у меня бицепсы».

Представьте себе случай, когда юноша любит девушку, а она не отвечает ему взаимностью. Что у нас бывает на сцене? Входит этот молодой человек и рассуждает: «Ах, не любит, — подумаешь!», «Не любит — найдем другую», «Не любит, черт с ней», — и хохочет молодой человек. «Смеется, как идиот». Почему? Потому, что он бодряк. Поглядите только, как он играет в волейбол!

Быть может, такое решение вопроса и удовлетворит автора и ту публику, которая ему сочувствует. Но представьте себе, что среди зрителей есть этот самый молодой человек, а он есть, непременно есть, не может не быть. Молодой человек уйдет из театра не только, так сказать, не освобожденный от своего горя, а это горе есть, не будете же вы этого отрицать, но еще с большим горем, потому что над этим горем вы посмеялись, вы его оскорбили. И вы себя еще называете: инженер человеческих душ?!

Уйдет молодой человек и будет «ликвидировать» свое горе собственными средствами. Но какое вы имеете право оставить его без содействия, без совета, зачем тогда искусство, вообще говоря? Вы должны пропагандировать глубокую, красивую настоящую любовь. Но если наш юноша у вас на сцене не страдает от этой неразделенной любви, значит, он не любит. Значит, это не любовь, он не видит, не понимает истинной, то есть поэтической, любви. Значит, вы пропагандируете здесь низменное, пошлое понятие любви: «Ах, не любит, найдем другую»; вы пропагандируете не любовь, — а любовь есть всегда любовь к «ней», к этой, к *этой*, а не к другой. А раз он смеется «идиотским смехом», если «найдем другую», то вы утверждаете, простите за грубость, все ту же теорию «стакана воды» и укрепляете позиции той героини, которая осведомленно сообщала, что «любви нет, а есть половые отношения». И если мы вас зовем, чтобы вы взращивали как можно больше «ветвей, полных цветов и листьев», поэтичной и глубокой любви только *этого*, только к *этой*, то не избегайте, пожалуйста, того времени года, такой непогоды, которая может встретиться человеку, когда эта ветка без листьев, когда она печальна и несчастна. Не избегайте хотя бы потому, что тогда вы сможете показать и эту цветущую ветвь. Если же вы ограничитесь случаями «идиотского смеха», то, когда вы захотите показать взаимную и счастливую любовь, вы будете отомщены, и у вас будет не ветвь, а мертвый веник.

У Константина Финна во «Вздоре» герой в печали. Он, видите ли, некрасив и не так уж молод, его, конечно, не может полюбить женщина, к которой он чувствует влечение. Но Финн легко вышел из положения. Оказывается, его герой заблуждался. Оказывается, что эта Маша или Саша, я забыл сейчас ее имя, души в нем не чает, только он этого не видит, он робок и не уверен в себе, чудак этакий. Можно и так. Остроумно, хорошо.

Но поставьте себе другую задачу — вы, инженер. Не любит {75} вашего героя Маша или Саша. Ну не любит. Что вы делаете с вашим героем? Вы его бросаете на произвол судьбы, пусть сам позаботится. Вы можете возразить, пытаясь скрыть свое лицемерие, что эта душевная мрачность вас не интересует, что она в стороне от строительства, от завода и колхозных полей. Но этот герой, сидящий в зале, идет завтра утром на наш завод. Но ведь у станка стоит не станок, человек стоит, вот с этим горем. Вы хотите, чтобы хорошо работал станок, — позаботьтесь о человеке, в механизме которого что-то неладно.

Глупо поймет нас тот, кто решит, что здесь нужно развести мировую скорбь, что герой должен «рвать на себе волосы». Но ведь это оборотная сторона вашего «идиотского смеха». Больше того, вы как раз и способны дать эту «мировую скорбь», но, так как кое-кто из вас боится этой своей способности, он недобросовестно заменяет ее «идиотским смехом», не умея найти выхода из положения. Любовь я взял здесь как пример весьма разительный. Не к ней только сводятся возможные конфликты.

Возьмите такой конфликт, как конфликт между поставленной задачей и ее выполнением, между целью, к которой стремится герой, и средствами ее достижения. Допустим, герой — директор, цель его — выполнение промфинплана завода, но этой цели он не достигает, или если достигает, то не вовремя, или если вовремя, то малоэффективными средствами и т. п. Нужно глубоко продумать причины его неудачи на заводе. Но сплошь да рядом пьеса представляет собой не что иное, как ссылку на «объективные» причины, а в результате зритель не видит связи между деятельностью директора и прорывом на заводе, не видит, что прорыв есть результат ошибки директора, его нераспорядительности, его неумения и т. п.

Но это только половина дела.

Нужно показать, как сама эта неудача воспринимается самим героем. Это не просто только логическое умозаключение: неудача потому-то и потому. Это не спорт, это человеческие, социальные страсти. И сама неудача как ощущение неприятности дает толчок для ее ликвидации, для борьбы за удачу, за успех. И следовательно, зритель будет желать удачи не только потому, что он хочет добра заводу, но и потому, что он хочет удачи человеку и через него, через этого директора, как бы становясь на его место, хочет ликвидации ставшей как бы его собственной неприятности, страдания, досады.

Может быть также конфликт между задачей и средствами, между, скажем, способностями человека и целью. Эта тема, например, затронута в пьесе «Жизнь зовет» Билль-Белоцерковского и в «Бойцах» Ромашова.

Критика правильно указывала, что наиболее удался в «Жизнь зовет» образ Чадова, старого большевика. Он тяжело болен, ему угрожает смерть, но он умеет одолеть страдание и страх и кажется более здоровым и жизнеспособным, чем остальные, {76} вполне здоровые и молодые герои. Никитин живет романтикой гражданской войны. Пришли другие времена, другие задачи, требующие более высоких средств их решения: скажем, овладение техникой, наукой и пр., а Никитин остался со своей примитивной культурой и кругозором. Это трагическое противоречие. Но Никитин чересчур выражает одно отчаяние. Вот огромный шкаф книг, и вот он перед ним, беспомощный, подавленный, несчастный. Это хорошо как исходный пункт борьбы, борьбы с этим «книжным шкафом», за овладение им. Конечно, эта борьба может окончиться неудачей. Мы не требуем здесь обязательной победы. Но если он только стоит перед этим шкафом и заламывает руки, если вся его деятельность — это разные вариации заламывания рук, то я могу в крайнем случае его пожалеть. По самой сути вещей он мне безразличен. Я отношусь к нему пассивно.

Очевидно, нужно, чтобы он вступил в борьбу с самим собой, само это отчаяние должно толкать его на борьбу, но он не борется, он просто жалуется и поэтому не может вызвать сочувствия. Советский зритель — волевой человек и хочет видеть испытание воли на практике.

Поэтому интерес к Никитину поддерживается во многом тем, что он в то же время неудачлив в любви, что жена уходит от него; и вот уже чисто интимная сторона судьбы Никитина берет на себя большую часть нашего внимания к герою. То же, только с обратным знаком, — другой герой, приятель Никитина и счастливый его соперник. Он как будто одолел этот «книжный шкаф», он противоположен Никитину. Но я не вижу никаких следов этого преодоления в нем, в его личности. Он неприятен, а неприятен потому, что самодоволен. Не спокоен в результате победы, а самодоволен.

Я не вижу его биографии, истории его борьбы за победу. Он неинтересен, потому что непоучителен. В очень банальной форме он дает советы Никитину, которые звучат, как газетная статья, как цитата, как чужой ум, а не свой, им самим пережитый опыт. Я не верю в любовь к нему жены Никитина. А он как раз нравится ей теми качествами, которых нет у Никитина по замыслу пьесы. Почему она, однако, его полюбила? Быть может, она увидела эти интересующие нас качества? Но если зритель их не увидел, то по закону драмы и героиня их не увидела. Почему же все-таки она стала его женой?

По мне, Никитин лучше, он все-таки волнуется, терзается, в нем, как говорится, душа живая, а у его друга — ни души, ни волнения. Он удивительно благополучен. Впечатление такое, что ему просто повезло, что обстоятельства счастливо для него сложились и он просто ими воспользовался. Но не в этом ведь тема героя. Проследите, как банально, элементарно, общими фразами спорит он с профессором. Профессор отвечает, как ученик приготовительного класса, и герой, так сказать, посадил профессора {77} в калошу. Неудивительно, что посадил. Профессор говорит так элементарно, Что не требуется никакого напряжения мысли, никакого остроумия, чтобы его «посадить». Но почему профессор, по воле автора, прикидывается таким нищим мыслями? Потому что, если бы он заговорил по-настоящему, умно, хоть и неверно, герою нечего было бы ответить, потому что он не мог бы противопоставить ни ума, ни знания, ни культуры. И это потому, что он до этого ничего не делал, ничего не преодолевал, а остался при своем ограниченном кругозоре, который он сейчас гримирует «спокойствием». Мне уж отчаяние Никитина нравится больше, оно честнее. Диалог с профессором сразу же разоблачил нашего «спокойного» героя. Удивительно только, как не заметила этого жена Никитина и не взяла назад своего решения.

Правда, есть в пьесе Чадов, задуманный с умом, написанный с любовью, но сам этот Чадов заставляет нас строже отнестись к остальным персонажам.

В «Бойцах» Ромашова коммунист, занимающий крупную командную должность в армии, оказывается не на высоте своей задачи. Он отстает, он живет идеями примитивной техники гражданской войны. Овладение техникой, культурой — вот его задача. Командир справляется с этой задачей. Мы верим его успеху, в этом заслуга Ромашова. Но хотелось бы, чтобы заслуга была еще больше. Хотелось бы, чтобы наша уверенность была более серьезной. Ей недостает глубины. Порой даже проскальзывает сомнение: действительно ли он овладевает задачей. Ромашов чересчур быстро ведет своего героя к цели. Он недостаточно останавливается, чтобы, так сказать, дать отдышаться своему герою, подготовиться.

Ему следовало бы подчеркнуть и психологически и драматически осознание героем своей неудачи, отставания, опасение того, что может наступить катастрофа, чтобы этим показать трудность и серьезность задачи, необходимость мобилизации всех сил для ее решения.

Во всех этих случаях речь идет не о том, что драматург, или режиссер, или актер должны акцентировать эмоции печали, страдания, неудовлетворенности. Ведь может быть и философия страдания и такое особое удовольствие от страдания, наслаждение страданием, как говорится у Достоевского. Такая философия ничего общего с нашей не имеет. Речь идет о *преодолении* печали, страдания, неудачи, трудностей. Искусство наше должно воспитывать волю, силу воли, активное начало у нашего зрителя, готовность бороться, встретить любые трудности, прямо глядеть даже смерти в глаза. И вот *в этом преодолении трудностей, в этой победе над препятствиями воспитывается истинная воля и доподлинная бодрость*. А наши бодрецы полагают, что дело заключается в том, чтобы просто на каждом шагу орать «урра», в том, чтобы скрыть эти трудности, убрать препятствия, эмоции и таким образом создать бодрость. Вот это и есть барабан, {78} который не воспитывает воли, который не закаляет воли, просто не принимает ее в расчет.

Здесь, однако, хотя бы вскользь надо упомянуть о том жанре драмы, от некритического отношения к которому надо оберегать наш театр.

Есть предание о том, что, когда Фриних поставил в Афинах пьесу «Взятие Милета», все зрители плакали, а после спектакля эти же зрители обрушили свой гнев на Фриниха за вызванные им слезы. Автор был даже оштрафован.

Мне кажется, «Взятие Милета» была мелодрама.

Мелодрама как будто вызывает в зале бурную реакцию, но не есть ли это в конце концов мыльный пузырь, который очень пышно раздувается, чтобы лопнуть и оставить весьма смутный и жалкий след в сознании зрителя? Мелодрама способна вызвать потоки слез в зрительном зале, десяток «Гамлетов» пасуют перед таким шумным успехом. Но эти «потоки» — количественная мера. Могут ли они соревноваться с тем мгновенным щемящим душу чувством, которое рождает одна только фраза Гамлета о «сорока тысячах братьев».

Автор мелодрамы достигает триумфа, когда зритель падает в обморок. Но немного спустя после спектакля зритель не помнит ни характеров, ни мыслей, ни идей, он помнит свои слезы. Вспоминает, что у него были переживания, но вместе с этим переживанием он не унес с собой ничего более существенного. А автор хвастает — «обморок».

В первые годы советского театра мелодрама имела все права на признание. Это было начало драматургии. Мелодрама в наиболее доходчивой, популярной, общедоступной, эмоциональной форме пропагандировала современные идеи.

А. В. Луначарский, сам писавший мелодрамы, так отзывался в пользу этого жанра: «Театр эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия — театр, опирающийся одним концом в титанический пафос, другим в бесшабашную буффонаду, являясь единственно возможной плоскостью истинно-народного театра, есть вместе и наивысшая форма театра, как такового».

Прекрасно. Но почему же это именно мелодрама? А Шекспир — театр широкой позы и звучного слова, театр Фальстафа и Гамлета, Лира и лировского шута? Но это не мелодрама. Кто же тогда — Дюма или Шекспир? Понятно, я не сопоставляю дарования этих писателей. Но от Дюма вы унесете следы собственных слез, а после Шекспира у вас еще останется «быть или не быть» Гамлета и «нет в мире виноватых» Лира, и еще останется сам датский принц и все без исключения другие персонажи трагедии.

Сам Луначарский провозглашал: «Назад к Островскому» — и был величайшим поклонником Гете. А сколько эффектов, контрастов и бесшабашной буффонады на Брокене в «Фаусте»! {79} Сколько напряженной красоты, титанического пафоса, карикатурного безобразия во второй части «Фауста» — от Елены Прекрасной до гениальных проказ Мефистофеля. Есть и в мелодраме известная яркость, сила красок. Учтем ее. Но нельзя ради этих красок защищать культуру сентиментальности, морализирования и душераздирающих переживаний. Это низшая форма театрального сознания зрителя. Пушкин относился с иронией к мелодраме, а Гоголь просто негодовал против нее. Они исходили здесь из интересов самого искусства, протестуя против той общедоступной второсортной формы его, которая преподносилась народным массам в виде мелодрамы. Ромен Роллан выступил против мелодрамы как суррогата искусства, как «великого мастера морочить голову». Масса, растущая культурно, политически, индивидуально, потребует более глубоких, хотя и не менее ярких форм драмы.

У нас шла пьеса «Продолжение следует» — о немецком фашизме. Я не вынес из этого спектакля ничего поучительного, кроме воспоминания о каких-то кровавых происшествиях.

Социальная демагогия фашизма — сложная форма гримировки под «друзей народа», варварство под флагом национальной самостоятельности и пр. и пр., — всего этого не было в пьесе. Были хулиганящие молодчики, антисемиты и насильники.

Кульминационная точка пьесы: в больнице на койке лежит раненый рабочий, весь покрытый повязками, к нему подходит толстый, грубый, хамоватый человек в коричневой рубашке и взмахивает над ним хлыстом. Я испытал чисто физически неприятное ощущение, не больше. Зачем таким грубым способом театр хочет заставить меня страдать?

В греческой драме считалось неприличным показывать ужасы на сцене. Они происходили за кулисами. За кулисами повесилась Иокаста и ослепил себя Эдип. За сценой Клитемнестра убивает Агамемнона и Орест убивает Клитемнестру, ибо не этими ужасами, не лицезрением их хотела трагедия взволновать своих зрителей, а судьбами, мыслями и мотивами человеческих поступков. Представьте себе на минуту, что мы убираем, согласно требованию греков, из пьесы «Продолжение следует» все ее ужасы за сцену. Что останется на сцене? Я не хочу этим сказать, что на сцене нельзя показывать убийства, смерти, страдания раненого и т. п., я возражаю против их самодовлеющего значения, против того, чтобы именно они производили основное впечатление в зале.

Финал «Гамлета» — сплошные смерти: умирает Гамлет, умирает Лаэрт, гибнет Гертруда, падает мертвым Клавдий. Но эти смерти, как созревшие, налившиеся и естественно падающие плоды пьесы, результат ее предыдущего роста, развития, зрелости. А наш автор рвет плоды еще зеленые, еще не созревшие, и когда зритель при этом «вскрикивает», автор считает, что добился результата.

{80} Мы остановились так подробно на этом вопросе, потому что он имеет ближайшее отношение к тому, что мы говорили раньше. Мелодраматическим эффектом хотят возместить Отсутствие истинного психологического переживания. Чувство заменяют чувствительностью, не умея показать чувства, мужественное страдание героев заменяют слабосильной болтливой сентиментальностью, монументальное и суровое движение страстей заменяют тем, что рвут страсть в клочья. Сентиментальность есть оборотная сторона резонерства. Она возникает как реакция на резонерство, как месть за резонерство. Это сочетание можно найти одновременно в одной и той же пьесе, можно найти раздельно, одна пьеса резонерская, другая отвечает ей сентиментальностью: «Как аукнется, так и откликнется».

У Н. Зархи в его «Улице радости» была подлинная лиричность, но была и вот эта мягкотелая чувствительность.

Но пьеса и оказалась своеобразной «местью».

«Улица радости» появилась на фоне резонерских, надуманно железобетонных пьес и героев. Она произвела неожиданное впечатление, была воспринята как разрядка, как объективированное чувство протеста против «железобетонности», как сигнал некоего поворота и требование его. Поэтому она, так сказать, «перегнула палку», но сам перегиб сыграл плодотворную роль в движении нашей драмы. Он послужил ей многозначительным уроком. Но продолжать его в таком виде дальше — значит не понимать, чего требует растущий зритель. Плохо, если наши драматурги не задумаются над этим уроком, пользуясь добродушием зрителя. Но зритель растет, и придет момент, когда за дешевые слезы, недобросовестно исторгнутые автором, ответит ему гневом, как это случилось две с половиной тысячи лет назад в греческом театре с драматургом Фринихом.

1934 г.

# Эволюция интеллигентской темыот Олеши до Финна[[12]](#endnote-10)

Актриса Елена Гончарова начала с бунта и дерзких выпадов против «нового человечества», а кончила покаянным, смиренным коленопреклонением. Она жаждала этого смирения, самобичевания и самообезличивания как высшей радости, как блаженства, как спасения. Она избрала себе наказанием за бунт самоунижение: в нищенском рубище, с непокрытой головой она пойдет пешком сквозь всю Европу в Москву, на Триумфальную площадь, чтобы всенародно бить себя в грудь. Она умерла наконец от пули, которую искала на улице Парижа, защищая рабочего вождя, умерла в умилении и экстазе. Она принесла свою жизнь {81} как искупительную жертву. В последней сцене смерти тени Достоевского, все время мелькающие в пьесе, вырисовываются вполне очевидно; Да, смиренномудрая тень старца Зосимы, да, отзвуки темы «Преступления и наказания».

На спектакле многим казалось странным, даже досадным, что пьеса с высоких философских вершин неожиданно съезжает на заурядный детектив с выкраденным дневником, таинственным выстрелом и двумя жандармами. Критика спешила упрекнуть автора в уступке вульгарным требованиям занимательности. Конечно, это не так. Было бы чересчур плоско такое толкование Олеши.

Авантюрные события, в клубке которых невольно запуталась Гончарова, имеют философскую функцию. Самое важное здесь — подчеркнутая случайность событий и очевидная невиновность героини. Самое важное также — сознательное вменение себе в вину несодеянного преступления. Авантюрная ситуация служит драматической и психологической мотивировкой для «искупительной жертвы», поводом для «наказания». Ситуация играет ту же роль, что и убийство старухи процентщицы, — наказание за преступление, случившееся еще до убийства.

Да, Гончарова умерла героической смертью. Да, она демонстрировала свою преданность пролетариату самым убедительным образом. Но пролетариат холодно примет этот подвиг, и не из «жестокости», если изъясняться стилем Гончаровой, а из «милосердия». Пролетариат, к которому обращается Гончарова, не санкционирует ее наказания в ее собственных интересах.

Свой бунт Гончарова персонифицировала в образе Чаплина, киноактера, играющего стандартного человечка, нашедшего золото, нищего, ставшего богатым. Тема Чаплина — тема личной жизни, личного благополучия, личного счастья. Это также тема «Европы», идея «Европы», где географическая точка совпадает с философской точкой зрения, — тема личности.

Ликвидация свободы личности, вражда с личностью, место которой занимает «масса», — основа «списка преступлений» нового мира. Свое обвинение Гончарова формулирует недвусмысленно. На диспуте о «Гамлете» она ядовито замечает председателю, который прерывает ее речь звонком. «Можно подумать, что слова — это стадо баранов. Разве я блею?» — насмешливо удивляется Гончарова.

Гончарова едет за границу, «к себе на родину». Она хочет вновь почувствовать, осязать, вбирать в себя существование вещей, которых нет в новом мире. «В новом мире блуждают и не попадают в сознание понятия: невеста, жених, гость, дружба, награда, девственность». Она хочет видеть куст жасмина — символ лирики, которой не знает новое человечество. Она отдохнет в Европе от хамства (Дунька), тупоумия (Петр Иванович), пошлости (Баронский). В Европе Дуньки знают свое место. В новом мире они «могут все».

{82} Основная проблема «Списка благодеяний» — это проблема личности и коллектива.

Гончарова встречает долгожданного Чарли Чаплина, представителя европейского человечества, счастливца, добывающего золото. Увы! Он добывает свое счастье у фонарного столба, протянув руку с просьбой подать на луковицу. Безработица и голод — вот нынешняя тема Чарли Чаплина. На этой почве не расцветет личное благополучие, комфорт, куст жасмина, укрощение Дуньки. Дунька! Сколько угодно. Пусть, пусть тупоумие, грубость, хамство, лишь бы рядом был теплый угол и коммунальные услуги. Тема Чарли Чаплина — это сейчас хотя бы жалкая похлебка у банкира Лельпетье. Это философия подачек. Издевательство над личностью — вот вам проблема личности и коллектива на Западе.

Эмигрант Дима Кизеветтер такой же русский, как и Гончарова. Он жил в Париже все те годы, когда Леля жила в Москве, преисполненная идеей «Европы». Оказывается, и у Димы в душе мечта о Чарли Чаплине, неосуществленная идея «Европы». Дима кричит, в его крике смех и плач: «Я хочу иметь невесту, почему у меня нет невесты!» Невеста! Да, ведь Леля говорила об этом как о понятии, не существующем в новом мире, здесь оно тоже миф. Насмешкой отвечает действительность на мольбы Гончаровой о личности, о личных чувствах.

Европа без кавычек издевается над поисками Гончаровой личного начала. Остается «Гамлет», высокое искусство, которого не понимает «новое человечество».

Происходит знаменательная встреча с человеком, которому автор дал ликующее, солнечное имя: Улялюм, Улялюм, Улялюм, великий Улялюм! Это единственный человек, оказавшийся родным Леле, она говорит ему: «Я могла бы вас полюбить». Улялюм — это та же Леля, он также несчастен. Он тоже мечтает о жасмине и древнем городе Ниме, но вынужден петь песенки, чтобы вызвать у посетителей мюзик-холла сексуальный аппетит. «Чудесно, — говорит Улялюм, — сегодня мне снилось детство, сад, деревянные перила, чуть нагретые солнцем». Улялюм вспоминает детство как блаженный сон. Детство! Но ведь Гончарова говорила о поездке в Европу, что это поездка в детство. Значит…

Жестокие и злые удары бича — Чаплин, Дима, Улялюм. Со стоном отступает перед ними Гончарова. Но катастрофы, по существу, здесь нет. Идеи «Европы» нет и в Европе. Но сама идея «Европы» живет у Лели Гончаровой. Мечта о Чаплине не улетучилась. Что с того, что, обыскав Париж, она не нашла желанного героя! Мечта о герое не исчезла. Удар направлен не по точному адресу. «Европа» не разоблачена под этим ударом. Не разрушена обманчивая жажда Чарли Чаплина. «Список преступлений» не аннулирован, потому что не раскрыта ложь мелкобуржуазной «свободы личности», мелкобуржуазной концепции личности и коллектива.

{83} Пусть Чаплин служит клерком в тресте Лельпетье, пусть Дима имеет невесту, а Улялюм играет Гамлета. И тогда окажется, что Чаплин тоскует по творческой работе. Дима и его невеста… даже «воркующие голубки» вызовут смех и жалость. А Гамлет Улялюма будет так же мертв, как призрак его отца. Я понимаю, что Шекспир в мюзик-холле взят условно, как символ искусства, но мюзик-холл — линия наименьшего сопротивления. Дело не в Маржерете, никогда не слыхавшем о Шекспире, а в шекспировском театре «Глобус», — название, насмешливо присвоенное мюзик-холлу. Богатейшая культура буржуазии лежит мертвым грузом на складах, дожидаясь хозяина. Плесень и пыль загнивающей культуры — пусть от нее задохнется Гончарова! Тогда она приедет в СССР играть Гамлета по-новому, и не только в одном искусстве.

Но и здесь, в Париже, происходит борьба между «Москвой» и «Парижем» — схватка, являющаяся самым драматическим узлом пьесы. Это борьба за Гончарову белогвардейца Татарова и коммуниста Федотова. Татаров назвал Федотова ангелом. В этом определении есть юмор, и мы сейчас увидим почему. Татаров — он внимательным и тонким взглядом вонзается в душу, он разгадывает загадки и читает в сердцах.

Федотов — очень хороший парень, боевой, крепкий, толковый, но он недостаточно умен, недостаточно проницателен для занимаемой им позиции. Он не видит, что происходит с Еленой, не понимает ее споров с собой. Он отвечает ей не по существу, агитирует не на тему, палит не по той цели.

Федотов бичует: безработица во всем мире, а Гончарова о своем, всюду классовая схватка, а она о себе, раскаты социальных битв, а она опять: «я», «я», «я». Нет никакого «я». Есть человечество. Федотов в пьесе — это представитель пролетариата, «депутат идеи человечества». Его роль — наставлять на путь праведный заблудшую душу, недаром он «ангел». Но только не пролетарского происхождения. Депутат без полномочий. Гончарова признается, что спорит сама с собой. По традиции в ней, очевидно, говорят два голоса. Один из них — «слева» — воплощен в образе товарища по тракторным делам, Федотов выражает представление Гончаровой о «новом человечестве».

Философия Федотова фаталистична. Он отрицает свободу — есть только необходимость. Есть только человечество, а вы говорите «я». Вы не вправе говорить о себе, вы обязаны говорить о других. Вы думаете, что безработный, стоящий в очереди за чашкой супа, подаренной Лельпетье, думает о себе? Нет, он думает о Лельпетье.

Это не просто остроумная фраза. Это принципиальная философия: «Человек думает о других». Федотов не может догадаться, что, думая о себе, безработный думает о Лельпетье. Федотов не понимает Гончарову потому, что, с точки зрения автора, не должен, не может понимать. Федотов наивен — с ясными глазами {84} дитяти нового мира, которому чужды и неизвестны трагические счеты старого мира с самим собой.

Татаров — он понимает, он знает. Он проницателен, этот дьявол, знающий слабости человеческого рода, этот провокатор и искуситель, нашептывающий затаенные желания. «Когда за окнами играет вальс, человек думает о своей жизни» — так он инспирирует Гончарову.

Как возражает на это Федотов? Он говорит: «Безработица, а вы думаете о себе!» Это не ответ на коварную реплику Татарова. Когда Дима вскрикивает, увидя Лелю: «Кто она?», Татаров говорит ему в упор, зная, что бьет наверняка: «Твоя невеста!» Он сильнее Федотова. В этой борьбе «диавола» с «ангелом» побеждает последний. Не виден ли здесь «божий промысел»… автора?

Фаталистическая идея человечества получает свое патетическое воплощение в походе голодных на Париж. Безработные несут лозунги о хлебе, власти, работе. «Вот список благодеяний!» — упоенно кричит Гончарова. И в этом крике уже чувствуются нотки смирения и покаяния.

Кто же, однако, составлял этот список? Если автор, то надо ему сказать, что это не весь список, который социализм несет человечеству. Там пропущены два пункта: *свобода и личность*. Куда девались эти два пункта? Личное начало выпало, и коллектив представлен как тираническое начало. Протестовать против этого — это значило вернуться к Чаплину, стоящему у фонарного столба. Гончарова пошла за Федотовым. Но какая же это победа? Если б Леля вернулась в Москву, она, сагитированная автором, встретила бы смиренной улыбкой наглость Дуни, она бы умиленно выслушивала Петра Ивановича и покорно каялась бы перед Баронским.

Победа! Пролетариату не нужна такая преданность. На спектакле в театре Мейерхольда смерть Гончаровой была принята холодно.

Своей огромной выразительностью пьеса во многом обязана постановке Мейерхольда. Сценическое искусство было мобилизовано, чтобы сделать выпуклыми философские узлы пьесы и порой сделать очевидной и неизреченную мысль. Автор спектакля шел за драматургом, сохраняя как бы нейтралитет и невмешательство в философские дела пьесы. Тенденция постановки — каждой мысли, каждому намеку дать истолковывающую сценическую перспективу. В этом смысле — художественный успех театра. Но взять хотя бы образ Татарова, приобретший в пьесе не соответствующую ему силу. В спектакле это самый внушительный из всех образов, он давит, он распоряжается, этот гость в чужом доме. Одетый в тысячу демонических блесток, он приобретает какую-то магическую силу. Правда, он пугает, а нам не страшно… однако скрыта его сила, заметены следы, по которым его можно поймать…

{85} «Список благодеяний» — движение вперед от «Зависти» и «Заговора чувств». Николай Кавалеров — это тип той же Елены Гончаровой, только пытающийся утвердить свой мир, за что он квалифицирован как низкопробный и высокопарный. В «Списке» Кавалеров отступает от себя, искренне направляя свои шаги в сторону нового человечества, но не умея найти к нему проходов, включиться в него.

Возможно, что это очередная тема Олеши. Не скроем, однако, того, что эта тема могла бы быть уже готова. Тридцать первый год, страна заканчивает фундамент социалистической экономики. Право, «в эпоху темпов» художник не обязан «думать медленно».

Константин Финн написал комедию и назвал ее «Вздор». Название — как вызов, как памфлет, как насмешливый жест по адресу ряда событий и героев, чувств и идей пьесы. Герой считает, что наше время жертвенное. «Нужен инженер, кого может интересовать человек?» — «Вздор», — смеется Финн.

Герой страдает какими-то личными неполадками. Увы, он не чувствует себя счастливым. «Интеллигентская мнительность, — машет рукой Финн, — вздор».

Герой любит женщину, он создал культ любви, он глух и нем ко всему остальному миру. Что такое весь мир по сравнению с его любовью? «Дурак, — ругается Финн, — вздор». И смеется над всем этим безоговорочно. Вздор, вздор, вздор — повторяет он как лейтмотив всей комедии и выносит это слово в заголовок, чтобы всем было ясно, чтобы никто не усомнился в его отношении к этой интеллигентской чертовщине.

Однако еще тогда, когда мы смотрели спектакль, сама эта торопливость — «вздор, вздор, вздор» — показалась нам несколько подозрительной. В самом смехе как бы недоставало искренности. В самом этом насмешливом пожимании плечами мелькала какая-то, быть может бессознательно скрываемая, неуверенность.

«Вы сами понимаете, товарищи, — как бы обращается Финн к публике, — какой все это вздор. Мне, конечно, это так же ясно, как и вам, и если я напомнил, что все это вздор, то только для того, чтоб доставить вам несколько веселых минут. А если кто в этом зале еще разделяет эти идеи, — я надеюсь, он уйдет отсюда излечившимся».

Однако автор говорит это таким образом, что может возникнуть сомнение, все ли у него самого здесь благополучно. И тот, кому он советует «излечись», быть может, посмотрев пьесу, захочет вернуть автору его совет.

Но Финн обращается не только к зрителю. Он обращается к противнику, которому он публично бросает перчатку и который как будто отказывается произнести это слово «вздор», — к противнику, который имеет имя, хотя Финн его не называет. Мы думаем, что не совершим проступка, если назовем это имя. Имя Олеши.

{86} Заговор чувств, устроенный в свое время героями Олеши, встретил у их автора тайное сочувствие. Он стыдился этого сочувствия и считал его своим пороком. Он каждый раз убивал своего Кавалерова, но Кавалеров неизменно воскресал. Неудивительно ибо вместе с ним были похоронены неумирающие вещи: личность человека и поэзия его чувств. Заговор, устроенный героями Олеши, имел все шансы на успех. Олеша боялся этого успеха и считал свой страх своим признанием нового мира. Кавалерову снится сон:

«Валя. Меня кто-то зовет.

Андрей. Кто тебя зовет? Ерунда. Это мистика. Это все мистика. Все просто, мы сейчас ляжем с тобой на кровать. К чему мистика?

Валя. Мне тяжело!

Андрей. Это тебя Иван научил… Чего ж ты хочешь, чтобы я вздыхал?

Валя. Кавалеров видел меня на спортплощадке. Я была в трусах. Он сказал, что колени у меня похожи на апельсины. От вас я не слышала таких слов.

Андрей. Так говорят мертвецы. Это язык мертвых.

Валя. Спасите, Кавалеров».

Так видит Кавалеров. И Олеша боится, что он видит так же. Валя рассказывает Андрею о фразе, которую сказал ей Кавалеров: «Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев». Разговор этот (в «Зависти») подслушал Кавалеров.

«Я сидел на угольях. Он разразился хохотом. — Ветвь? Какая ветвь? Полная цветов? Цветов и листьев? Что?!.» Вдруг это действительно язык мертвых? — думает Олеша. И заговор чувств — любви, нежности, ревности, гордости, — заговор этот надо раздавить?

«Кавалеров. Вы говорите, что личность ничто, а есть только масса. Так вы говорите?

Андрей. Так мы говорим».

*Это уже не во сне*.

Так Олеша, заглушая свой внутренний голос, кричит: «Правильно!» — и пишет пьесу «Список благодеяний», где актриса Гончарова благословляет пулю, убивающую ее. Она хочет быть жертвой и смертью искупить свои кавалеровские ошибки.

Однажды Олеша увидел, как он ошибался. Он написал своего «Дискобола», в котором вся поэзия чувств принадлежит уже не Кавалерову, а новым людям. От Кавалерова остались одни клочья. Это был шаг к истинному признанию. И люди, которые склонны считать «Дискобола» несколько абстрактным и морализующим произведением, должны все-таки понять его происхождение. Ошибка Олеши, впрочем, была видна и раньше, и, кажется, ее смутно чувствовал сам автор. Поэтому порой в его прощании с миром чувств, организовавшимся в заговор, была {87} не только горечь, но временами — как бы тут выразиться — некоторое кокетство. Кокетство этой своей горечью, своим страданием.

Олеша недавно цитировал Маркса. В старом мире все покупалось за деньги. Любовь тоже покупалась. В новом мире, если женщина не ответит на любовь мужчины, это будет несчастьем. Олеша ухватился за это слово, он расцвел, что нашел его у Маркса. Словно это «несчастье» есть залог того, что не восторжествует философия Андрея Бабичева — «двадцать тысяч половых актов в день». Да, есть этот налет рисовки, этого кокетства, этого «пожалей меня за страдания мои!».

Но Олеша никогда не скрывал своих опасений, как бы поэзию чувств не заменила «фабрика-спальня». И искренность и откровенность, с которой он все это говорил, подкупала. Подкупала, несмотря на гипертрофированность этих размышлений, на какое-то сладострастие в этих сомнениях, приводящее к той грани, когда от великого до смешного один только шаг. Ведь кругом на каждом шагу расцветают эти ветви, полные цветов и листьев.

И Финн решил скрестить с Олешей шпагу. Быть может, его оружие не так блестяще и владеет он им не с таким виртуозным искусством, как его соперник. Но истина дороже. Побеждает правда. Отдадим пальму первенства победителю.

Финн, к сожалению, не победил. Он оказался недостаточно подготовленным к этому состязанию. Он не защитил тех своих позиций, которые как раз составляют самое уязвимое место и у Олеши. Он сопровождал свои удары преувеличенным шумом, он подзадоривал себя восклицаниями, чтоб могло показаться, что он попадает, что вот уже потекла кровь. Но это была храбрость, под которой то и дело воцарялась паника. И вместо крови порой показывалась вода. Это слово я беру в его метафорическом смысле. Словесная вода…

Финн пародирует Олешу. Выходит герой и говорит окружающим: «… Ну, а человек? Как с человеком-то быть, об этом вы не подумали? Черт с ним. Плевать на то, что он страдает, что он одинок, что у него, может быть, самое искреннее желание сейчас — это пустить себе пулю в лоб… Пусть я страдал, но я любил, смеялся, ревновал. Вам непонятно это, оловянные солдатики. Я три недели жил для себя. Прошу прощения за отпуск. Я обещаюсь в дальнейшем жить только для государства. Разве я не знаю: жертвенное время, все для будущих поколений. Правильно, я не против».

Вот он, противник. И Финн делает выпад. Говорит герой Финна, Дмитриев: «Вы подло оскорбили наше время. Вы говорили ужасный вздор, Андрей Иванович. Жертвы? Какие жертвы? Вздор! Мы дышим полной грудью».

Уже одни эти последние слова: «Мы дышим полной грудью» — заставляют нас насторожиться.

{88} Кто не заметил этого тогда, ясно увидал сейчас, когда Финн написал новую пьесу — «Свидание». В первой он категорически, не оставляющим сомнений голосом объявил: вздор. И вдруг написал другую точно такую же пьесу: те же герои, те же ситуации, те же места. Все то же, только разные имена. Но если он раз уже сказал «вздор», перейдем, мол, к другим делам, зачем опять «Вздор»? Очевидно, потому, что он не решил тогда поставленных им вопросов. Так «преступника тянет иногда к месту преступления». И Финн вернулся к месту своего «преступления», думая, что, если он дважды скажет одно и то же, ему скорее поверят.

Очень симптоматично место в пьесах, откуда его герои появляются на свет божий. Это номер гостиницы. Живет там и Ногтев из первой пьесы и Ракитин из второй. Номер — чужая комната, чужая мебель, чужая постель, чужие вещи, место для приезжающего, у кого есть где-то свое родное теплое гнездо. Здесь, в гостинице, он «сам не свой», кругом посторонние. Для финновского героя это его обиталище вообще. Вот телефон на столе. Кому позвонить? Некому. Только по делу. Так автор подчеркивает одиночество Ракитина и Ногтева. Он берет такую резкую ноту, чтоб она показалась необычной, случайной, чтоб поверили во «вздор». У Финна есть слабость к неустроенным людям, людям, так сказать, периферийным, которых почему-то обошла жизнь. Вот он и хочет их «устроить».

Ногтев сидит пьяный в пивной: тоска, одиночество, душевные неполадки. Что случилось с нашим инженером? Строительство, строительство, все это хорошо, но а жизнь, а жизнь-то проходит! Ему вот уже тридцать девять лет. Стареет, время уходит.

Сколько лет живет на свете и, например, вот ни разу не был на свидании, ни одна женщина не назначала ему свидания. Его не может полюбить женщина, он некрасив, он «коротышка», он вынужден уступать этих прекрасных женщин другим… Он пользуется случаем, когда женщина одинока, когда ее бросили, когда она несчастна, — быть может, тогда придет его «момент». В обычных условиях он вынужден отойти в «сторону»… Есть некрасивые, уродливые, калеки, целая республика таких неудачников, они вынуждены уступать свое право на любовь, на счастье красивым, здоровым, молодым. За что? Почему? Впрочем, к чему эти вопросы? Кто на них ответит, кто захочет ответить? Разве у нас интересуются человеком, его душой, его чувствами? Нужен инженер Ногтев. Кого интересует Андрей Ногтев, Андрюша, Ногтев просто как человек? Никого. Интересует инженер, чертеж, машина.

Ногтев, конечно, присоединился бы к заговорщикам, которых собирал Иван Бабичев. Бабичев в пику веку изобрел машину, которую он решил превратить в человека, а не наоборот, Он говорит о своей машине:

{89} «Я научил ее петь романсы, глупые романсы старого века. Она влюбляется, ревнует, плачет, видит сны… Я дал ей имя Офелия. Так звали девушку, которая сошла с ума от любви».

Как отвечает на это Финн? Он приводит к Ногтеву девушку, которую зовут Ольга Михайловна. Ольга! Почти как Офелия. Оля любит Ногтева. Вот чудак! А он еще разводил мировую скорбь.

Ловкий выход, но он не совсем разрешает вопрос. Ногтев вряд ли будет удовлетворен таким ответом. И не знаю, можно ли придраться здесь к Ногтеву? Ведь это автор заставил его так спрашивать. Это он развел в его душе достоевщину. Может быть, в жизни Ногтев вовсе не так болезненно переживает все это, как в пьесе. Вероятно, нет. Но раз он уже все это проделывает, вряд ли его удовлетворит ответ «вздор».

Герой продолжает жаловаться: одиночество, скука, тоска, личная жизнь! Вместо всех ответов Финн посылает его на строительство. Происходит это в пьесе таким образом. К Ногтеву являются люди. Он обращается к ним с известным уже нам монологом: вы, мол, оловянные солдатики. Ему отвечают приблизительно в том смысле, что они не оловянные солдатики. Наоборот, они интересуются его личной жизнью, хотя им очень обидно, что проект, который должен был разработать Ногтев, передан другим. Вместо того чтобы работать, Ногтев занимался вздором, он наказан, проект будут составлять другие.

«Как другие?» — вскакивает Ногтев. Финн, слов нет, поймал здесь Ногтева. Ногтев уже забыл обо всем. Черт возьми, он не допустит передачи. Кто смел это сделать? Только он и его сотрудники разработают проект. На глазах у публики Ногтев превращается из унылого плаксы в человека. Он начинает двигаться, размахивать руками, энергично распоряжаться. Аврал! Все за дело! Ударная работа! Мы еще посмотрим, черт подери, кто лучше выполнит проект: мы или другие. Это хороший момент в пьесе. Это сама по себе верная мысль: на работе, в практике, в творчестве решаются многие вопросы. Как же они решаются? Тем, что Финн послал героя на стройку, он ничего еще не решил.

Больше того, Финн тут же, не дожидаясь «стройки», перестраивает героя. Вслед за словами «оловянные солдатики» Ногтев вдруг объявляет:

«К черту вздор… Я пятнадцать лет подряд в Октябрьские дни ходил по Красной площади и не испытывал никакого трепета… А сейчас я испытываю трепет… Я в первый раз иду по Красной площади».

Неловко слушать эти слова. Пятнадцать лет не испытывал трепета и вдруг, буквально минуту спустя после того, как говорил об оловянных солдатиках, стал испытывать трепет. Может, конечно, быть это движение Ногтева в сторону «Красной площади». Но сразу же трепет? Не верю. Ведь он только что обвинял, {90} что у нас нет любви, нежности, чувства, и вдруг молниеносно впал в трепет!!

Финн поторопился послать героя на стройку, увидев, что он, автор, зашел в тупик. Он как будто решил для себя, что там, на работе, герой забудет о всех этих вопросах и не будет приставать к автору с ответом. В пылу деятельности будет ли у него время для всяких там решений, всяких там личных невзгод? Однако кто поручится, что Ногтев, после того как он выполнит работу и вновь получит отпуск, опять не займется тем же, не пойдет в пивную, не станет жаловаться и т. д. и т. п.? Не будет этого! Где доказательства?

«Есть доказательства, — отвечает Финн. — Мой герой считает, подобно любимым олешинским героям, что у нас нет нежности, любви, чувств, что люди — машины. Мои доказательства — новые люди. Смотрите, я их выпускаю на сцену. Вот Дмитриев, а вот Анна Васильевна. Пусть на них походит Ногтев, у них учится, с них берет пример. Раз есть такие люди, значит, и Ногтев может стать таким, разве это не правда?»

Правда, конечно. Посмотрим, однако, какие это новые люди.

О Дмитриеве говорить не стоит. Он уже сказал: «Мы дышим полной грудью». Говорит, как статьи пишет. Впрочем, сам автор указывает нам другое лицо. Это Анна Васильевна. Она, собственно, тот же Ногтев, только после перестройки. Это образ женщины, которая сочетает в себе и «личное» и «общественное», и в которой нет никаких противоречий.

Послушайте только, как она говорит о пятилетке: это «ветер, идущий издалека, свежий, бодрый ветер, которого ждешь, как поезда с любимым на вокзале, ждешь и дождаться не можешь».

Еще: «Я чувствую, я вижу усилия, стремления незнакомого нам человека, работающего на Челябинском тракторном. Я люблю его, как друга, как человека одной со мной партии. Теперь представьте себе, как я буду его любить, если он будет мне нравиться как мужчина. Разве вы это понимаете?»

Нет, мы этого не понимаем. Мы этого не можем понять. Мы не хотим это понять, потому что все то, что говорит героиня, плоско, слащаво, невозможно лицемерно. Хорошо еще, что Ногтев не слыхал этого монолога. Он сбежал бы обратно в свою пивную, и никакими проектами Финн не выманил бы его оттуда. «Лучше уж от водки умереть, чем от скуки». Почему, спросят, Финн не справился с Анной Васильевной? Очень просто, потому что он не справился с Ногтевым. Он безапелляционно сказал о делах Ногтева «вздор», сам в глубине души не убедив себя в этом, и, чтобы сбалансировать, выпустил свою партдамочку. Дамочка объявляет, что все очень просто: ежели, с одной стороны, человек — член ВКП (б), ежели, с другой, он нравится «как мужчина», — все ясно! Социальное соответствие — раз, половой подбор — два. Что еще? Больше ничего.

{91} Где же, однако, мы уже слышали это «как мужчина», этакое медицински-профилактическое «как мужчина»? Где же? Во сне Кавалерова, у Андрея Бабичева:

«Все просто. Мы сейчас ляжем с тобой на кровать. К чему мистика?»

Так Олеша отомстил Финну. Так Финн поранил себя оружием, которое он направил против другого.

Ракитину из «Свидания» тоже противопоставлен дежурный бодрец. Фамилия его Измайлов. Он тоже когда-то был переполнен всяческим интеллигентским вздором. Но уже освободился от него. На строительстве. Пробыл он там год или два. Когда он уезжал, жена провожала его на вокзал без капли сожаления. Она скучала с ним, ей надоел его интеллигентский вздор, и по мере возможности она развлекалась на стороне. И вот он вернулся! Переродившийся, перестроившийся, перековавшийся. И жена бросила все свои увлечения, чтобы целиком и полностью отдать свое внимание и любовь мужу. Муж, со своей стороны, простил ей все грехи, они были простительны, она, собственно, изменяла не ему, а тому, первому, который два года назад жил с ней перед поездкой на стройку. В знак мира супруги назначают друг другу свидание. Вот они как будто впервые встретились, впервые полюбили друг друга и начали новую жизнь.

Сам по себе такой замысел интересен. Такого рода явления возможны. Но на сцене это фальшиво.

Дело в том, что жена возвращается к мужу «по требованию». Не потому, что она действительно увлеклась своим мужем, как новым человеком, а потому, что, раз он приехал со стройки, раз объявлен переродившимся, значит, его нужно полюбить. Как же иначе? Как тогда с идеологией? Однако все несчастье в том, что она не в силах его полюбить. Не потому, что она человек старого мира. Наоборот, она предпочитает новый мир. Но этот мир представлен в лице ее переродившегося мужа таким скучным, казенным, банальным, безличным, что стоит великого труда заставить себя полюбить его. Она это делает, чтобы не обидеть автора. Слова, которыми она изъясняется по этому поводу, говорят сами за себя: «Он приехал совсем другим человеком… Нашим… нашим, это значит советским, молодым, радостным, энергичным. Вот что значит нашим».

Неужели автор не мог найти для своей героини другой, менее официальной формулы для выражения ее счастья? Самое смешное здесь то, что сама-то героиня не ахти как «идеологична». Ведь сама-то она развлекалась и хотела развлекаться с Ракитиным, которого автор рекомендует не совсем нашим. «Нашим — значит советским». — официально разъясняет героиня и восторженно поднимает руки. Это не объяснение в любви мужу. Это объяснение в любви советской власти. Точь‑в‑точь как Анна Васильевна из предыдущей пьесы, каждую минуту сообщающая о том, как она обожает советскую власть. Никто не требует этих {92} объяснений. Скромнее надо быть героине. Пусть она говорит только о своем муже. Не нужно этих пояснений: «нашим — значит советским». Пусть она скажет «моим», только моим, а не «нашим». Тогда я скорее поверю, что «нашим». А так я даже не верю, что «моим». Так сказать, ни нашим, ни вашим. Пусть она выразит свою любовь, вызванную тем, что он стал другим, самым интимным, случайным, отдаленным образом. Тогда я увижу, что она его полюбила, и через это поверю, что он вернулся «нашим».

Но мы ничуть не собираемся винить героиню. Она не виновата. Она действительно не может полюбить мужа. Вы только посмотрите на него!

Измайлов приходит к старому своему другу и спорит с ним. Старый друг говорит: «Мир неизлечимо болен». Он говорит это для того, чтобы Измайлов мог выступить с тирадой: «Неправда! Люди становятся лучше, честнее, правдивее. Люди находят свое счастье впервые».

Затем наступает пауза, после которой Измайлов ни с того ни с сего говорит: «А все-таки у нас еще много беспорядков». Почему он это сказал? Оказывается, он два часа сидел в редакции, прежде чем получил нужный ему адрес. Зачем же он вдруг информировал приятеля об этом факте, решительно никакого отношения к разговору не имеющем? Для того, чтобы объявить: «А все-таки у нас еще много беспорядков». Но зачем ему нужно было выпалить вдруг эту фразу? Очень просто. Для того, чтобы была формула: «Мы имеем большие достижения, однако есть и недостатки». Из подобных формул и состоит Измайлов.

В кавалеровском сне Валя отвечает Андрею: «Я хочу к Кавалерову». Думается, что и жена Измайлова говорит во сне: «Хочу к Ракитину», к нему — грустному, несчастному, одинокому, страдающему в своем неуютном номере; у него все-таки душа есть. Не ахти какая душа, но она все-таки лучше, чем формула.

В театре мы видели Измайлова в исполнении, вообще говоря, превосходного актера. Он добросовестно выразил замысел автора. Он шагал по сцене и каждый раз как бы взрывался (по адресу публики): «Посмотрите, какой я бодрый», «какой я жизнерадостный!», «посмотрите, какой переродившийся», «какой ни в чем не сомневающийся». Однако за этой бодростью, жизнерадостностью, ясностью была пустота. Не та высокая и сложная организованность человеческой психики, не та собранность и энергия, за которой есть мысль, размышление, *преодоление*, борьба. А арифметика. Простота, которая хуже воровства. Измайлов, закидывая назад голову, смеялся «здоровым смехом». Он ходил и сверкал и поскрипывал, как новый чемодан. Да, это была вещь. Это был механизм. И опять вспомнился кавалеровский сон. «Все просто. Мы сейчас ляжем с тобой на кровать. К чему мистика?»

«Кавалеров. Дело не в колбасе.

Бабичев. Как не в колбасе?»

{93} Так Олеша опять отомстил Финну.

Ракитин несколько отличается от Ногтева. Он красивый, сильный, талантливый. Но ему скучно, непонятная тоска бродит в нем, он приезжает на курорт, ему скучно, он сейчас же уезжает в Москву, он ищет всевозможных авантюр, чтобы развлечься. Увы, не помогает. Тогда автор решает с ним поступить по своему испытанному способу: прервать отпуск и послать его на стройку. Ракитин получает соответствующую телеграмму, радостно вздыхает, заявляет публике: «Сейчас я покину Москву, покину самого себя» — и уезжает. На стройке, конечно, он перестроится и вернется переродившимся. Однако мы ему не завидуем. Мы знаем, каким он вернется. *Измайловым*. У Финна, конечно. В жизни, полагаем, он будет выглядеть иным.

Почему Финн не справился с Измайловым? Потому, что он не справился с Ракитиным. Он не освободился от Ракитина, а сделал вид, что освободился с легкостью необычайной. Он как художник отмахнулся от того, что органически не решил, и вот был наказан машинизированными Анной Васильевной и Измайловым. Кажется странным, каким образом Финн — писатель чуткий — заставляет своих героев говорить таким фальшивым языком. Самое любопытное, что Финн сам не слышит и не замечает этой фальши. Он единственный в зрительном зале, кто глух к этим словам. Наоборот, ему кажется, что это чудесная музыка. Он произносит все эти «мы дышим полной грудью», «наш — значит советский» и т. д., которые он уже слышал и читал. И там, где он их слышал и читал, они сами по себе не были фальшивыми. Но у Финна они стали фальшивыми. И не только потому, что он их просто-напросто перенес, а главное, потому, что этот перенос маскирует его неумение, растерянность и незнание, как такого рода герои должны говорить. Он их не видит. И он пишет только вот эти оторванные от личности слова, думая, что совершится чудо. Что одно только произнесение человеком этих слов уже сделает живого человека. Это метод… заклинания. Но не слово создает человека, а человек слово. В первом случае герой состоит только из слов, из произнесения слов. В результате — Анна Васильевна, Измайлов.

Финн насилует себя, чтобы полюбить Измайлова и уверить себя и других, что таким выглядит новый человек. Насилует себя здесь, потому что насиловал себя тогда, когда писал Ногтева и Ракитина, и наоборот. Потому что, говоря «вздор, вздор, вздор», он заодно отметает все то, что есть личность, индивидуальность, неповторимость этой индивидуальности, при всей ее коллективности, начало размышления. Человек есть вечное становление и преодоление. И в коммунистическом обществе самый высокий образец человека — это не застывшая форма. Это есть прежде всего богатая жизнь души, потому что сама жизнь богата. А у Финна душа сведена к элементарным эмоциям: «Какой я бодрый!» Что сверх, то от лукавого. И на самую эту {94} «душу», дискредитированную достоевщиной Ракитина, Финн готов взглянуть подозрительно. Отсюда его «бодрый» Измайлов.

Если можно сказать, что Олеша порой несколько кокетничает своим страданием, то о Финне смело следует сказать, что он кокетничает бодростью. Что хуже? «Оба хуже». Но второе особенно. Оно приучает к фальши, к лицемерию, оно приводит к тому, что ты обманываешь и других и себя. Говоришь, что все решено, хотя сам ты в душе не решил, да и другие видят, что не решил.

Финн повторил Олешу. Он повторил все его антитезы. Кавалеров — Бабичев это Ногтев — Анна Васильевна. Гончарова — Федотов это Ракитин — Измайлов. Он хочет пародировать Олешу, не замечая, что с самого начала он находится у него в плену. Он хочет посмеяться над Олешей, а выходит так, как будто он посмеялся над собой. Он имитировал Олешу. Это есть и во «Вздоре» и особенно в «Свидании». И если мы сейчас строже относимся к «Вздору», чем раньше, то потому, что у нас есть опыт «Свидания». «Свидание» — это разложение старой олешинской темы времени «Заговора» и «Списка благодеяний». Это упадок «жанра», который выдыхается на глазах. Уже выдохся.

Заметим, что финновская имитация Олеши сказывается даже в самой интонации его пьес, в стиле. Стиль олешинских героев — это, грубо говоря, стиль «фразы», которая сама по себе является носителем каких-то особых заключенных в ней чар. Стиль слова, сказанного приподнято, как некий романтический жест. Но жест, который нельзя принять за чистую монету. Он выступает как некая стилизация. Это как бы переодевание в другого героя, который вместо тебя говорит, — переодевание, которое не скрываешь, хотя и не хочешь его замечать.

Это — жест, когда любуешься этим жестом.

«Кавалеров, вы должны оставить шрам на роже истории».

«Вам тысяча лет, Кавалеров… Он стар, ваш Коля, он древен. Всю старость эпохи, весь склероз века носит он в себе… Прошла молодость… Вы не будете ни красивым, ни знаменитым. Вы не придете из маленького городка в столицу, вы не будете ни полководцем, ни ученым, ни бегуном, ни авантюристом… все прошло».

Быть может, этот стиль и ведет отчасти свое происхождение от прославленного молодого человека, который пришел из Ангулема в Париж, чтоб стать знаменитым. И если этот стиль, эта романтика выступает стилизованно, то потому, быть может, что «все прошло». А стилизацию создает элемент иронии, которая то явственно, то еле слышно выступает во всех этих словах. Ирония делает этот романтический жест условным, — обстоятельство, которое так прекрасно понял актер Горюнов, замечательно исполнявший Ивана Бабичева в Театре имени Вахтангова.

«О, Кавалеров!» — восклицает Бабичев. Это типичное «французское» романтическое, патетическое «о». Но оно стало условным. {95} В нем есть романтика, которая, чтоб не превратиться просто в фразу, приправлена иронией. И Горюнов произносит это «о» и это «Кавалеров» приподнято и насмешливо, с горечью и с цинизмом, с пафосом истинным и пафосом пародирующим одновременно.

«Я ваш король. Рассматривайте меня».

«Я толстяк. У меня плешь. Мешки под глазами свисают у меня, как лиловые чулки. Смотрите. Запомните. Перед вами сидит Иван Бабичев… Видите котелок. Порыжел мой котелок. Стал мой котелок походить на кулич. Да, мы умираем… История… История, я хочу тебе приказывать…»

Олеша сам разоблачает характер этого стиля. В «Вишневой косточке» герой, от имени которого ведется рассказ, говорит о трамвайных часах, похожих на бочонок, — «два циферблата, два днища».

«О, пустая бочка времени…». Однако вслед за этой фразой сказано: «могу восклицать я». «О, пустая бочка времени! — могу восклицать я».

Элементы такого рода стилизации можно найти у многих писателей, например у Славина, у Габриловича. Это мир, воспринимаемый еще сквозь литературу. Это набрасывание на жизнь некоторых романтических аксессуаров прошлого. Так она будет выглядеть «красивей», интимней, своей. Это — мост от старого к новому, потому что выражение для сегодняшнего пафоса еще не всегда найдено. Но кто останавливается на этом мосту, рискует потерять искренность в голосе, и романтические аксессуары станут простыми декоративными тряпками, попросту фразеологией. Это та опасность, о которой еще нельзя сказать, что она окончательно ликвидирована в нашей литературе.

Не всегда скажешь, когда Финн пародирует этот стиль, а когда он сам всерьез изъясняется им.

Говорит, например, Ракитин:

«И один раз в день я вас буду называть мадемуазель. Это слово подойдет к вам, оно украсит вас, как шаль. Вам, наверное, очень к лицу черная шаль».

«Смотрите, какой уютный вечер. Он тесный, как комната. В детстве вечера были просторными-просторными. Чем старше становится человек, тем теснее его вечера. Мой вечер — это уже маленькая комнатка, где-нибудь на чердаке».

«О, пустая бочка времени! — могу восклицать я».

Ракитин сообщил Измайлову о прошлом его жены. Огорченный Измайлов ушел, и Ракитин говорит Звягину:

«Видел, Звягин, как я *ранил* этого человека?»

В пивной, где сидит Ногтев, наступила тишина. Ногтев говорит: «У пивной разрыв сердца. Пивная умерла».

Ногтев обращается к официанту:

«Вы мне за талант лишнюю бутылку принесли. Это подарок ваш, милый. *Это ваша роза*».

{96} «О, пустая бочка» и т. д.

Ногтев: «Я подойду к ней тогда и скажу тихо: “Оля”. И она полюбит меня».

Но, может быть, это просто пародирование олешинских героев? Однако вот что говорят герои Финна и он сам.

Ремарка о пивной, в которой становится тихо: «От тишины пивная трезвеет на йоту». Ремарка после встречи в Александровском саду, в финале «Свидания»: «Уходят обнявшись, ночные оркестры заметают их следы».

Говорит Измайлов:

«И скоро фонари повиснут в утре. Мы пройдем ночь, пройдем утро и вступим в день. Я знаю, это будет замечательный день».

«Старость — это тихое время, тихая аллея жизни…»

Анна Васильевна:

«Вы проспали пять лет… Пять лет, наполненных таким ветром, какой бывает только в поле».

Оговариваюсь. Я вовсе не против метафоры, метафорического стиля. Я только боюсь, что в нашем случае эти метафоры страдают тем же «склерозом века», что и Кавалеров, что они не порвали этой (дискредитирующей метафору) связи с прошлым. Я боюсь стилизации, которая есть дурная связь с прошлым, когда мертвый хватает живого. Я говорю о стилизованной метафоре, когда метафора играет сама собой, любуется собственным своеобразием: «О, Кавалеров!» — о метафоре-рисовке, метафоре-кокетке, которая еще немного — и станет тем, что называют «красивой фразой» или просто фразой.

И у Финна есть эта игра, любование, оторванность метафоры от живого источника жизни. И у него она часто переходит просто в фразу и становится безвкусной. То, что у Олеши еще было отмечено печатью «красивого», здесь начинает переходить в манерность.

Еще лишнее доказательство разложения олешинской темы. Как в содержании, так и в форме Финн не избежал олешинского плена.

Мы останавливаемся так много на пьесах Финна потому, что под ворохом всех этих фальшивых, ненужных слов то и дело блеснет дарование, свое, самобытное. И вся «олешинская» авантюра Финна — это проказа, разъедающая его, по существу здоровое, дарование.

Он умеет строить сюжет и видит его не банально. У него есть вкус к театру, который любит необычные повороты, необычные ситуации, парадоксальные квипрокво. Он любит эту игру воображения. Это настоящее сценическое качество, которое привлекает к Финну внимание со стороны театра. И если далеко не все, что он пишет, может нас удовлетворить, то причина вовсе не в том, что он обладает этой выдумкой.

Финн умеет двумя-тремя штрихами дать образ, который хоть {97} и мимолетно проходит в пьесе, но остается у зрителя, например Николай Иванович, Звягин, «некий гражданин» из «Свидания», Мария Павловна, «личность», «полный гражданин с женою» из «Вздора». Самое главное, у него есть теплота и юмор. Прекрасное чувство юмора — вот настоящее оружие в борьбе с *иронией* Олеши. И это свойство — источник для создания идейного произведения. И незачем для того, чтобы была идейность, приспосабливать «идеологию», выражающуюся в аллилуйщине и квасном оптимизме. Можно не называть героя по имени, и каждый в зале догадается, о чем речь. А если вы все время твердите «пятилетка, пятилетка», можно подумать, что вы в это время думаете о другом или вы в чем-то не уверены.

У Финна есть недоверие к самому себе, к тому, чтобы, так сказать, отдаться самому себе, полностью довериться себе, а не «как бы чего не вышло». И вот он себя насилует, и кричит официальным голосом «пятилетка», и имитирует бодрость. Но у него чувствуется своя, финновская бодрость, ее видишь во «Вздоре» и в «Свидании», которая прекрасно выведет его на правильную дорогу. Нет ничего страшнее насилия над самим собой. Я уже не говорю о том, что все это видят.

Кого он хочет обмануть? Когда изъясняются на сцене Анна Васильевна или Татьяна Николаевна, публика, так сказать, затыкает уши. И ждет, когда выйдет забавный старичок Николай Иванович. А когда Звягин спрашивает, приехал ли «Пыльников с компанией», — честное слово, жалеешь, что он не приехал. Вероятно, было бы весело и смешно, а тут приходится выслушивать тирады Измайлова. Финн может пожаловаться, что публика толкает его на водевиль, что она готова выслушать Измайлова, если только его компенсируют «старичком». Не публика, однако, здесь виновата.

Но финновские пьесы симптоматичны и в другом плане. И это главная причина нашего внимания к ним. Как в фокусе, обнаруживается здесь характерное сейчас явление. Это — разложение так называемой интеллигентской тематики. Тематики, которой уделяют наши драматурги такое непропорциональное внимание. Может быть, эти драматурги, многие из которых вышли из интеллигентской среды, разделываются так сами с собой, прощаются сами с собой? Не затянулось ли это прощание? Сконцентрировать всю интеллигентщину в одной фигуре и носиться с ней как с писаной торбой. Еще кое-как это было терпимо с Ногтевым. Но совсем уже никуда не годится с Ракитиным. Это пустое место. Это вообще не образ. Это сборник разных сентенций, произносимых от имени автора об интеллигенте. Автор уже не чувствует за Ракитиным живой жизни, но все-таки хочет ее выразить. Но идеи уже нет. Она мелка и решается попутно.

А те вопросы, которые он там поднимает, «личное и общественное», взаимоотношения между этими началами или так называемые вечные проблемы: любви, старости, смерти, — они {98} решаются сейчас на Другом материале, на других людях. Й это вовсе не обязательно интеллигентские идеи. Если герой стар, а хочет быть молодым, хочет быть двадцатидвухлетним, а не сорокавосьмилетним, то разве этот герой обязательно интеллигент? Пролетарий тоже хочет быть двадцатидвухлетним. Но потому, что все эти вопросы автор приписывает интеллигентам, считает их интеллигентскими, он так неубедительно кричит: «Вздор!» Поэтому он выводит Измайлова, для которого «все ясно».

Затем. Надоело смотреть на людей, которые — а скоро уже двадцать лет революции — все еще решают вопрос, «признавать или не признавать». Но вопрос уже не в том, чтобы признавать или не признавать новый мир. Вопрос в том, чтобы его создавать. Создавать новую мораль, новые отношения между людьми, новые понятия о любви, счастье, о взаимоотношениях личного и общественного. Драматург должен активно вмешиваться в жизнь. Но он, не мудрствуя лукаво, отображает ее. Надо «мудрствовать». Люди приходят в театр, чтобы учиться, как жить. Писатель еще не чувствует себя ответственным за то, что кругом происходит. Что касается интеллигентов, то хватит их раздувать до таких неслыханных размеров, как это было до сих пор. Это раздувание тоже есть неизжитая интеллигентщина. Да и понятие «интеллигент», как оно существовало несколько лет назад, сейчас далеко не такое. Интеллигент часто забывает, что он «интеллигент». И пусть драматург, который выводит профессора, инженера и прочих людей из интеллигенции, не думает каждую минуту: «он интеллигент», «он интеллигент», «он решает, быть или не быть». Пусть автор, так сказать, забудет, что герой — интеллигент, и вот он увидит, что он выйдет у него совсем иным. А этим назойливым напоминанием — «интеллигент» — он, я бы сказал, задерживает перестройку этого интеллигента в жизни.

Наконец, и это очень важно, есть у нас пролетарская интеллигенция: врачи, инженеры, профессора, я не говорю уже об интеллигентах-организаторах, хозяйственниках, директорах, партийных работниках. Ее надо показать в первую очередь. И пусть тот старый врач, который когда-то праздновал Татьянин день, и распевал «Гаудеамус», и гордо носил свой студенческий околыш, увидит на сцене своего коллегу, вышедшего из другой среды. Это будет для него же поучительно — для того, чтобы он перестал быть «интеллигентом», если он только не перестал им быть, не смешался с новой интеллигенцией так, что даже не чувствует разницы.

Из‑за внимания к старому интеллигенту остаются за бортом те герои, которые имеют преимущественное право на то, чтобы их показали: рабочие, колхозники, командиры. Они не только работают, колхозничают, командуют. Они думают, создают, практически решают по-новому «вечные проблемы» старого мира. Но во многих пьесах они показаны только в этом их «производственном» качестве. Они поэтому скучны. Поэтому видишь, как {99} тот или другой режиссер прячет кислую улыбку, узнав, что полученная им пьеса — на рабочую тематику или колхозную тематику. Вся, так сказать, красота у интеллигентов. Ушла эта красота, — смотрите пьесы Финна. В них время словно ставит историческую точку. Очень хорошо, что Финну не удался Ракитин. Олеша не хочет, видимо, писать больше о своих старых героях. Кавалерова он уже не напишет, и Ивана Бабичева тоже. Он предпочитает лучше молчать. Будем думать, что это плодотворное молчание. Погодин тоже не умеет писать интеллигентов. Все они у него неживые. Может быть, это плохо, но и хорошо. Очень хорошо.

Материал перестает подавать свой когда-то энергичный ток. Иссякает этот ток. Очень хорошо. Миновали времена Ивана Бабичева, и профессора Бородина, и актрисы Гончаровой, и инженера Ракитина. Прощайте, «милые призраки». Прощайте, почтенные седобородые академики, решающие вопрос, быть или не быть им с социализмом. Прощайте, инженеры средних лет с чеховскими очками на носу, требующие у зрителя повременить, они еще кое-что не решили. Прощайте, бледнолицые молодые люди с мешками под глазами, три часа морочащие публику вопросом: «А будет ли нежность при коммунизме?» Будет нежность. Будет, будет. Хватит. Надоело. Время проходит.

1935 г.

# Ленинградские письма[[13]](#endnote-11)

## 1

Ленинградцы очень ревниво отстаивают свое художественное превосходство. Они не дадут взять себя в оборот в состязании с Москвой, еще, знаете, неизвестно, кто кого! Конечно, это не старая вражда Петербурга и Москвы, а соревнование в искусстве двух великих городов. С живой радостью встречают ленинградцы гастроли москвичей. Спектакли московских театров идут с успехом подчас большим, чем в самой Москве. Но похвалите какую-нибудь московскую картину, или фильм, или спектакль! «Да?» — переспросит ленинградец полусочувственно, полуснисходительно и сейчас же переведет разговор на тему: «А вот у нас в Ленинграде».

В одном вопросе он не проявляет тщеславия. Здесь его энтузиазм сразу иссякает. Когда речь заходит о драме. Он пробует, правда, «разменяться фигурами» и свести спор «вничью», но наконец — так и быть — капитулирует. Подтекст разговоров на эту тему приблизительно таков: «Драма? Была бы идеология… а там не все ли равно, вот у нас балет есть». Вы разведете руками при таком ответе, и вам откровенно скажут: «На нет и суда нет, вот, быть может, только Радловская студия…»

{100} Зрители ленинградской драмы — очень терпеливые зрители, добродушные, благожелательные, снисходительные, терпеливые. Когда идет комедия и не очень весело идет, они ловят любой намек, чтобы рассмеяться, и смеются дольше, чем полагается: оживлением, шумом, каким-нибудь восклицанием, движением в зале они как бы подталкивают локтями актера: «Да ну, живее, веселее, еще, еще, вот так, браво». Актер не всегда понимает это поощрение, он двигается мимо рампы, словно перед ним пустое пространство, ведь он делает то, что ему сказано, ведь он «выполняет свой долг», он служака, в конце концов совесть его чиста. Но зритель не обескуражен, он бодро посасывает в антракте свое эскимо, он оптимист, — второй акт будет лучше!

На балетном спектакле вы не узнаете этого зрителя — куда девалась его снисходительно-филантропическая мина. Мантию ему и золотую цепь на грудь — вылитый судья! В фойе бывшего Мариинского, а ныне Кировского театра кучками стоят зрители, рядовые зрители, и рассуждают о всяких па‑де‑де, па‑де‑труа, шене, фуэте, как заправские балетоманы. Причем это не пижоны какие-нибудь, а служащие и рабочие — ленинградцы.

Третий звонок, недокуренные папиросы летят в урны. Сейчас предстоит па‑де‑де Дудинская — Чабукиани. Прижавшись к краю ложи, сидит народная артистка Ваганова — руководитель балета. Она сидит так, что, кажется, сейчас привстанет, она как бы отсчитывает про себя весь балет. Это не только строгое педагогическое око, по левую руку от нее зрительный зал — весь внимание, он не пропустит ни одной погрешности… Ваганова привстает. И вдруг гром оваций. Это Дудинской. Движение огромной сложности, но длящееся ничтожную долю секунды, мгновение ока, было и как будто не было его, невесомое, незримое, несуществующее. Но его сразу поймал и оценил зрительный зал! Не разрозненные хлопки знатоков — неистовствует весь театр от партера до пятого яруса. «За что?» — растерянно спросит иной москвич, так и не увидевший главного.

«За что?» — спрашивает он сидящего рядом в ложе ленинградца, писателя Михаила Козакова. Козаков смотрит на москвича злорадно, он берет сейчас реванш и за МХАТ, и за вахтанговцев, и за Михоэлса, и за Остужева. «Есть за что», — отвечает он кратко и коварно.

В антракте два имени мелькают в спорах: Уланова, Дудинская. Помнится, в Москве в прошлом, 1935 году во время гастролей ленинградского балета шли те же споры. Пальма первенства досталась Улановой.

Некоторые ярые москвичи рассуждали в таком приблизительно духе:

— Уланова — она наша, «москвичка», а Дудинская — это, извините. Петербург. Это старые каратыгинские традиции: техника, внешность. Где же «душой исполненный полет»? Мы — мочаловцы. Браво, Уланова!

{101} Браво, конечно, хотя все эти сравнения ни к чему. Можно с не меньшей убедительностью доказать, что и Уланова не «москвичка», а любителям петербургско-каратыгинских аналогий можно напомнить хотя бы Мартынова. И все же, конечно, — Уланова.

Я видел Дудинскую в «Лебедином озере». У нее не было даже традиционной балетной улыбки, я заметил небрежно сморщенные губы, в которых, если угодно, можно было прочесть скорее иронию по адресу этой улыбки, всяческой улыбки, даже если это улыбка не традиционная, а естественная, личная, «в образе», иронию по адресу этой теплоты, этой психологии! Мол, я хочу честно заработать ваши аплодисменты, я предлагаю вам танец, искусство танца, а не драмы, а что касается до всяких там лирических переливов, то при чем здесь танец — *танец*! Ирония по адресу этой «айседоровщины», с ее импрессионизмом, игнорирующим технику, с ее импровизационностью, пренебрегающей школой, сложной математикой танца. Дудинская раскланялась и подарила публике натянутую деревянную улыбку, словно язык высунула: вот вам она, если уж вам не обойтись без нее! Конечно, иронии у актрисы нет, а если есть, то придуманная ей критиком, у актрисы же это склад характера, рассудочность, расчет, наконец. А может быть, робость еще не созревшего духовно мастера, не допускающего к себе психологии из опасения, как бы она не смяла кристальной чистоты этой техники. Словно она дрожит за свою технику из страха, что ее не оценят.

Расчет есть и в Корали из «Утраченных иллюзий», и в Одетте и в Одиллии из того же «Лебединого озера». Даже в самый разгар прославленных тридцати двух фуэте Дудинская сохраняет трезвый взгляд и бесстрастие — бесстрастие в самом танце! А ведь Одиллия — дочь злого волшебника, обольщающая чужого жениха. И тридцать два фуэте — процесс этого обольщения. Но зритель видит не Одиллию, а Дудинскую, не образ, а актрису. Правда, если не обольщен жених, то обольщен зритель, покоренный ошеломляющей виртуозностью: тридцать два круга на месте, один стремительнее, бешенее, исступленнее другого, и вот уже сплошной спирающий дыхание вихрь… Еще далеко до финала, а публика не в силах сдержать свое восхищение, аплодисменты возрастают с каждым фуэте и разражаются грандиозной манифестацией вызовов: «Дудин‑ска‑я!»

При всем своем энтузиазме зритель себе на уме, он — коварный: еще не успел отдышаться от своих собственных восклицаний и хлопков и уже говорит про себя: «А все-таки Уланова…»

Уланова дебютировала в 1928 году. Мне посчастливилось видеть ее тогда в «Лебедином озере». Среди строгих, размеренных белоснежно-холодных форм классического балета затеплилось дыхание. Его принесла Уланова. Она словно боялась обнаружить свою технику, хотя эта техника была, по словам специалистов, поразительной. Она словно решила, что искусство заключается {102} в том, чтобы скрыть искусство, весь этот труд, именно труд, серьезный, многодневный, который с такой демонстративной эффектностью показывает Дудинская, который швыряет публике Дудинская. Можно было подумать, правда, что Дудинской он ничего не стоит, что для нее это пустяки, казалось порой, она этим кокетничает!

Уланова стеснительнее, это у нее в крови — Уланова не отважится на такую демонстрацию. Если она хоть на минуту расстанется с тем, что у нее внутри, она сразу же потеряет внешнее, потеряет технику. Сосредоточившись на технике, она просто не сумеет танцевать, пройтись по сцене не сможет, она захромает! И это свойство Улановой есть та «сладость поэзии», о которой говорит Белинский, ссылаясь на «Бахчисарайский фонтан», поэзии, которой (так досадно!) не хватает Дудинской, почему зритель (я, во всяком случае) и говорит про себя, как бы извиняясь: «А все-таки Уланова…»

Если Уланова помнит рецензию Белинского на «Бахчисарайский фонтан», пусть смело отнесет ее на свой счет, Белинский о ней писал! Она лучше понимает Пушкина в балете «Бахчисарайский фонтан», чем иные солидные исследователи поэмы «Бахчисарайский фонтан». В этом умении объяснить Пушкина средствами искусства, вернее сказать — в родственном понимании Пушкина, рядом с Улановой можно поставить сейчас только Яхонтова.

Мария — Уланова, очутившись в стане Гирея, вспоминает безоблачные годы, когда она жила в доме своего отца. Ее танец напоен до краев пылкой юностью, шаловливой и капризной грацией, Мария радуется тому, что живет, просто тому, что живет. Но вдруг, оглянувшись, как бы видит печальную действительность: она в плену у татарского хана. И вот превращается в легкое облачко меланхолии, и руки ее падают, как подрезанные крылья. Но в этой горечи нет яда, я хочу сказать — нет даже отдаленного намека на отчаяние, слишком силен в ней (хоть не навязчив, хоть не демонстративен, а скромен, спрятан) дух жизни, чтобы поддаться, чтобы сдаться. Забудьте реальные мотивировки этих танцев (воспоминание о прошлом, печальное настоящее) — они здесь не обязательны, если вы пойдете по этому пути, чтоб не сбиться со следа, вы не найдете ни Улановой, ни даже Пушкина.

Балерина ищет «пушкинское» не в сюжете, а в самом Пушкине, и не поэму, а Пушкина она переводит на язык танца, и перевод этот, я бы сказал, современен — сегодняшний и вчерашний день нашли какую-то общую точку, и в этой точке застыла серебристая фигурка Улановой. Для нас Пушкин есть вечное — и сейчас и впредь — великое утверждение жизни, и, чтобы выразить эту идею, одухотворенность и пластика у поэта сливаются, и одно переходит в другое. Вот мы говорим сейчас о Пушкине, и кажется, что говорим об Улановой. Глядя на Уланову, мы {103} читаем Пушкина. Мысль об утверждении жизни, выраженную в пушкинских стихах, мы воспринимаем в движениях Улановой, мы теряемся, где Пушкин, где Уланова. Горечь, присущая Пушкину, вызвана тем, что жизнь нельзя назвать счастливой, горечь, не перерастающая, однако, в сарказм и скорбь. Мы получаем у Улановой подтверждение этого взгляда и, перечтя наутро Пушкина, убеждаемся в правоте Белинского, сказавшего — «светлая грусть». До чего верно! Убедитесь, посмотрите Уланову.

Можно сказать, что Пушкин развивает свою мысль полемически, поэтому он сталкивает Марию с Заремой, но не требует от Марии активности (я анализирую Пушкина, пользуясь комментариями Улановой), пусть активной будет Зарема — Зареме нужно добиваться своей оспоримой истины, — но Мария не спорит, не возражает, не ссорится, она сильна самим своим существованием, ее истина незыблема. Поэтому в то время как Зарема горит, неистовствует, Мария у Улановой *светится*, ей даже жаль свою соперницу, оттого, что истина Заремы ущербна, и это нам доказано, хотя Мария и погибает от руки Заремы.

Ночь. Зарема вбегает к Марии, она умоляет вернуть ей Гирея, она объясняет — зачем. Тут не соперничество из-за мужчины, тут нечто большее, мы сказали бы на сегодняшнем языке — позиция: «Но я для страсти рождена, но ты любить, как я, не можешь» — вам кажется, что вы слышите эти стихи, даже если вы забыли «Бахчисарайский фонтан».

Зарема — оргия чувств, страсть, образ страсти. Понятно, почему она так горячо, знойно, так убежденно доказывает Марии: «Давно все думы, все желанья Гирей с моими сочетал». Зарема и Гирей — нечто единое: он в великолепном буйстве своих набегов, она в безумии своих страстей, каждый выражает себя своими средствами, но выражают они одно, они рождены друг для друга. Вас может захватить это зрелище, это восприятие жизни, пока вы не взглянете на Марию, на Уланову. Она живое опровержение этого взгляда, этого мировоззрения. Чем больше страсти вкладывает Зарема в то, что она исповедует, и чем у Улановой больше молчания (бесконечно содержательного, вы не можете оторвать от Улановой пораженного взгляда), тем больше вы видите, кто из них прав. Ибо в этой буйной игре сил, которой предаются Зарема и Гирей, нет цели, бурно расходуются силы лишь потому, что они имеются, — в этой вакханалии нет одухотворенности. И свидетельствует об этом Мария. Она и есть эта цель, эта одухотворенность, это осмысление. Уланова печально улыбается, и танец Улановой есть продолжение ее печальной улыбки. Улыбки, потому что она победительница, печальной, потому что она побежденная. Может, кто поспорит и скажет, что, по его мнению, это не так или не совсем так, как у Пушкина, но я скажу, что это так или совсем так, как у Пушкина, — по мнению Улановой, и с этим будет трудно спорить.

{104} Я понимаю, почему смущен Гирей; дело уже не в сюжете, тут уже философия в ее непосредственном воплощении. Гирею вдруг опостылели и жены его и набеги, ему казалось, что он самый счастливый, что богатство плоти — богатство жизни, и вдруг он сражен, великое неудовлетворение поселяется в его душе. На нашем языке мы сказали бы: «ошибка жизни». Мария — Уланова в своей белоснежной тунике, так контрастирующей с тяжелой языческой роскошью Востока, как бы символизирует луч, который просветляет Гирея, — но спускайте глаз с Улановой, если хотите все это понять!

Она просыпается при виде Заремы с легким испугом, и в этом испуге чистосердечная, детская грация, вместо, казалось бы, естественной в ее положении гримасы страха. Возможно, что другая на месте Улановой и привнесла бы эту натуралистическую деталь, а критика тотчас бы одобрила ее как реалистическую, впрочем, может, и в самом деле реалистическую, но не у Пушкина реалистическую, не у Улановой.

Когда Зарема вонзает свой кинжал в спину Марии, здесь тоже возможна была бы натуралистическая, «реалистическая» реакция (я говорю иронически, потому что реализм заключается не только в соответствии жизни вообще, а жизни у данного автора), реакция, которая в переводе на язык драматической пьесы могла бы быть выражена каким-нибудь громким стоном. У Улановой в этих сжавшихся плечах и взлетевших руках стон чуть слышный и не только от физической боли. Есть здесь эта горечь, «светлая грусть», «пушкинское». Вспомним обращение Пушкина к кн. М. А. Голицыной:

… Мой стих, унынья звук живой,
Так мило ею повторенный,
Замеченный ее душой.

*Замеченный ее душой* — это мы можем подтвердить, зрители балета «Бахчисарайский фонтан».

Еще тогда, во время московских гастролей, следя за Улановой и Дудинской, я мысленно сравнил их: Моцарт и Сальери. Дудинская поверяла алгеброй гармонию, поставила ремесло «подножием искусству», придала перстам «послушную, сухую беглость», алгебра стала для нее искусством, ремесло возведено до степени искусства. И она, мы свидетели, награждена была восторгами зрительного зала, и в этих восторгах, мы свидетели, не было растроганности, было удивление, много уважения, мало любви.

Уланова пренебрегла «презренной пользой» и получила свой «священный дар» «не в награду… трудов, усердия». Здесь были те высоты, взять которые самый усердный труд бессилен, здесь уже озарение, талант, гений. Гармония, лишенная каких-либо алгебраических коэффициентов.

Сейчас, быть может, нам придется несколько отступить от своей концепции.

{105} Случилось это на «Корсаре».

Это старый балет с очень наивным сюжетом, со старомодными декорациями и совершенно невыносимой пантомимой. В последнем акте «Эсмеральды» эта пантомима менее ужасна, но в «Корсаре», прошу прощения у «петербуржцев», это попросту «провинция». Когда люди на сцене объясняются в любви жестами, прикладывая руки к губам, к груди, к лицу, энергично мотают головой в знак страсти, то испытываешь сострадание к этим несчастным, у которых отнят дар речи и которым ничего не остается, как пользоваться языком глухонемых. Но если верно, что у этих людей имеется голос, то пусть они заговорят! Впрочем, это старый порок иллюстративности, от которого мы никак не избавимся, — и в драматургии, и в поэзии, и в музыке, и в живописи люди, именующие себя реалистами, попросту копируют, подражают, передразнивают житейские факты.

Эти иллюстраторы боятся удалиться от данного факта — как так удалиться, они ведь реалисты! — не догадываясь, что чем дальше они от него «удалятся», тем ближе в конце концов они к нему окажутся. Поэтому в том же «Бахчисарайском фонтане» там, где есть следование сюжету поэмы в виде пантомимы, там я Пушкина не вижу, но там, где он дается в танце и есть условное отступление от поэмы, есть известная импровизация идей поэмы средствами танца, там Пушкин наконец виден. Короче, я хочу сказать, что проблема приближения танцовщика к актеру, а балета к драме должна решаться внутри самого танца, а не в пантомимной пристройке, к которой надо прибегать как к необходимому злу (всегда ли все-таки необходимому?).

В «Корсаре» столько этой пантомимы, или, как ее еще называют, мимодрамы, что думаешь — а не пора ли бы этот балет решительно обновить, оставив, конечно, танцевальные жемчужины, созданные еще Петипа. Если вы сомневаетесь в этом, обратитесь к публике. Она видит пантомиму, но не обращает на нее внимания — в зрительном зале кашель, скрипение стульев, шепот разговоров (не демонстративный ли?), все ждут, пока не окончится этот добавочной антракт и не начнется танец, а тогда все смолкает, тишина — мертвая.

Но вот «антракт» кончился. Начался танец. Появилась Дудинская.

Она давно уже кончила свой танец, а я все еще недоверчиво переспрашивал Козакова: «Это Дудинская?» «Да, Дудинская, — отвечал он, — вы удивляетесь?» И добавил: «Как знать, быть может, я тоже удивляюсь».

Появилась психология. Душа. Улыбка. Не застывшая балетная маска, а улыбка, полная жизни, тут же на глазах расцветающая.

Улыбка не только на губах, — она была продолжена в жесте, в наклоне головы, в ритме, в духе самого танца. Как будто артистка пробудилась от долгого сна, оглянулась кругом и нашла {106} мир совсем иным. И вот она носится, ликуя от своего неожиданного и счастливого открытия.

Что это? Случайность? Вспыхнувшее, чтобы потухнуть, озарение? Успех Дудинская имела исключительный.

## 2

Перед началом «Свадьбы Фигаро» в Малом оперном театре чувствовалось некоторое беспокойство, чуть нервное ожидание переполненного зала. И понятно: как-никак это первый спектакль без Самосуда, оставившего свое детище и переехавшего в Большой театр в Москву.

Но после первых же тактов увертюры все облегченно вздохнули, беспокойство стало рассеиваться, а затем и вовсе прошло, аплодисменты становились все более шумными, а в аплодисментах был «подтекст» — приветствия по адресу Самосуда, оставившего такое прекрасное наследство, и по адресу театра, который «не сдал» и с честью вступил в новый период своего существования.

Немецкого дирижера Фрица Штидри Ленинград знал преимущественно по симфоническим концертам. Сейчас он выступает как оперный дирижер, да еще в моцартовской опере, постановками которой мы вовсе не избалованы. К Моцарту существует у нас не предубеждение, конечно, но признание, в котором роль играет известная снисходительность. Быть может, виной этому традиция взгляда на Моцарта, как на «гуляку праздного» (гуляку, конечно, «в высшем», а не в повседневном смысле). Запетая ария «Мальчик резвый, кудрявый» служит как бы мерилом всей «Свадьбы Фигаро», и Моцарт возникает здесь как легкокрылая нарядная бабочка — в таком беззаботном порхании вся‑де прелесть «Свадьбы Фигаро». Смешно, мол, искать в ней, скажем, силу. И если на то пошло, то «Свадьбе Фигаро» следует предпочесть «Севильского цирюльника» Россини, — эта опера богаче эмоционально, в ней больше вокального мелодизма и, действительно, сила! Правда, особой глубины у Россини не найдешь, но и «Свадьба Фигаро» вся на поверхности.

«Если на то пошло», то уж, конечно, Моцарт, конечно, «Свадьба Фигаро». Стоит послушать ее у Штидри — редко услышишь такого Моцарта. Штидри освободил его от всяческих «рококо», «менуэтности», фарфорового кокетства, «легкомыслия». Традиционные румяна, «мальчик резвый, кудрявый» исчезли без следа. И тогда обнаружилась глубина, и глубина без претенциозности, без многозначительного намека на глубину. Это не значит, что Моцарт стал тяжеловатым, ничуть. «Легкомыслие» осталось, но в его античной окраске — легкомыслие как прозрачный, радостный взгляд на мир, взгляд, в котором есть осмысленность и порой возникающая и сразу же рассеивающаяся печаль…

{107} И если иной музыкант упрекнет Штидри, что он слишком уж требует от оркестра piano, pianissimo, то он делает это оттого, очевидно, чтобы обнаружить тончайший моцартовский ритм, и оттого, что в очень ограниченной звуковой амплитуде оперы он хотел показать все богатство ее контрастов.

Во всяком случае, Штидри чувствовал себя прекрасно, чего нельзя сказать о режиссере Зоне. Его положение было значительно более драматичным. Вероятно, он спорил со Штидри, возможно, что между ними возникала даже небольшая перепалка. Зон был явно покорен Моцартом у Штидри (о чем свидетельствует ряд превосходных мизансцен, выразивших как раз то, что думал дирижер), но Зон, уже завороженный обаянием Моцарта, стряхивал с себя вдруг это «наваждение» и, чувствуя угрызения совести, бросался компенсировать другого автора «Свадьбы Фигаро», Бомарше. Он рвался к тексту знаменитой комедии, перелистывал ее страницы и с горечью замечал, что полную гармонию найти здесь трудно. И все же хотел добиться ее.

Бомарше — это выступление третьего сословия против аристократии. Это блестящий турнир остроумия, в котором граф Альмавива разбит наголову. Дуэль, где Фигаро безжалостно нападает на своего соперника, наносит ему рану за раной своими остротами: здесь действительно течет кровь. Какая уж там «кровь» у Моцарта — наоборот, нежным цветом вырастает оливковая ветвь. В самом деле, даже графу Моцарт дает сердечную и глубокую арию.

Бомарше не прочь подчеркнуть у графини ее эротичность, даже ее порочность; графиня готова наставить мужу рога не потому только, чтобы мстить ему за неверность: она и сама не прочь развлечься, если уж представился случай. А у Моцарта, напротив, лирика и печаль, графиня — существо нежное, страдающее.

Марцелина, добивающаяся брака с Фигаро, узнав, что он ее сын, становится доброй матерью. Бомарше был слишком француз, чтобы предаваться по этому случаю сентиментальным вздохам, он роняет несколько общих слов на тему материнской любви и спешит дальше к своим остротам. Моцарт был слишком немец, чтобы столь равнодушно пройти мимо этого места: будь у него такая возможность, он просидел бы здесь всю оперу. Он дает свой чудесный секстет, где выражено трогательное волнение матери, нашедшей сына, после чего все интриги Марцелины забываются мгновенно.

Наконец, Керубино. У Бомарше — он паж, шалопай и проказник, гоняющийся за каждой юбкой. У Моцарта Керубино, правда, влюбляется и в Барбарину, и в Сюзанну, и в графиню, но не потому, что он профессиональный повеса. Это — натура. Он не может не любить, не влюбляться, не страдать, не сиять от любви, в этом — само его естество, это — сам «бог любви». И если у Моцарта по адресу Керубино есть ирония, то это вовсе не ирония (увы, — а что поделаешь?) третьего сословия над аристократией! {108} Ведь Керубино — «амур», и «проказы любви» и некоторая доза лукавой иронии есть соль, придающая вкус.

Одним словом, понятна драматическая ситуация, в которой оказался Зон. Он не хотел ссориться с Моцартом, но и не хотел «предавать» Бомарше. С нашей точки зрения, ему не следовало давать преувеличенных клятв на верность Бомарше. А тот бы их и не потребовал, в конце концов он отвечает только за себя. Трудно согласиться с тем, что, дескать, Моцарт шел тут на компромисс и пытался примирить враждующие лагери вместо того, чтобы раздувать огонь, который зажег Бомарше.

С подобной точкой зрения мы далеко зайдем и не заметим, как потеряем Моцарта. Моцарт достаточно иронически отнесся к графу, и мы не возражаем против того, что Зон это подчеркнул. Моцарт сочувствовал Фигаро и драматизировал его отношение к графу, и можно согласиться с тем, что Зон усилил этот драматизм. Однако это следовало бы делать более осторожно, бережно, более тактично. Зритель, будем говорить правду, вовсе не видит в этом случае борьбы третьего сословия с аристократией. И если даже расположен был видеть ее, то не увидел *здесь*, зачем же заставлять его видеть то, чего не видно, и не давать увидеть того, что как раз видно?! Можно, конечно, упрекнуть Моцарта, зачем он выбрал себе в спутники Бомарше, а не кого-либо другого, но такой упрек, пожалуй, несколько запоздал. У композитора был иной замысел, иная тема, для нее он взял сюжет у Бомарше, просто воспользовался им, только и всего. Какая же это тема? Любовь. Герой оперы не Фигаро и тем менее граф, а Керубино, которому принадлежат самые милые и трогательные, самые простодушные и одновременно проникновенные арии в опере. Керубино, символизирующий собой мысль всей оперы, Керубино, повторяем, подчеркиваем, «бог любви». А в финале спектакля все пары этой оперы: Фигаро и Сюзанна, граф и графиня, Бартоло и Марцелина, Керубино и Барбарина — поют единый гимн любви. Апофеоз.

Итак, лейтмотив оперы — любовь, и кто скажет, что от этого надо отказаться? Да, наконец, тут не Бомарше, а Моцарт, и вместо того чтобы заниматься ненужным здесь совместительством, следует посмотреть каждого в отдельности — Моцарта в опере, а Бомарше в драме. И из оперного театра отправиться в Госдраму, в Александринку, где как раз идет «Женитьба Фигаро» и куда мы направимся с читателем в одном из следующих писем, если читателю так уж этого хочется; правда, приглашаем мы его без особого энтузиазма и не потому вовсе, что нам не нравится Бомарше; о, вовсе не потому, что нам не нравится Бомарше!

Успех Штидри разделил Штоффер, москвич Штоффер, известный нам своими оформлениями «Железного потока» и «Разбега» в Реалистическом театре. Кто мог бы подумать, глядя на «Свадьбу Фигаро», что это тот же Штоффер, что и в «Железном {109} потоке». Сколько чисть моцартовской грации, юмора, прозрачности, изобилия красок, но изобилия, где все время на страже чувство меры и какая-то даже привередливая строгость в их выборе и расположении, — все это окутано дымкой шаловливости, улыбки легкой, легчайшей.

Легчайшей, самой легкой потому, что маленький нажим — и сразу рвется нежнейшая паутина моцартовского ритма. Кажется странным, что Штоффер, такой здесь «грациозный», весь «на пуантах», что это он совсем недавно шагал в тяжелых сапогах партизан Серафимовича под жестоким зноем юга. Вот что называется владеть стилем, что такое чувство стиля! Правда, эти партизанские сапоги нам дороже, — я хочу этим сказать, что Штофферу, увлеченному успехом в царстве Моцарта, было бы опасно видеть здесь свое «назначение», мне сдается, его дорога там, где пролегает «Железный поток» и «Разбег», дорога мощных форм и патетической силы.

И у Штоффера были те же драматические сомнения, что и у Зона, не в такой, конечно, мере. Воодушевленный Штидри, он смело писал свои декорации: огромная полуовальная рамка, в которую вписано действие, а по краям этого полукруга вереница бронзовых амуров и сатиров, разящих друг друга стрелами и копьями. Комната графини — лучшая в спектакле; правда, в выражении этой луикаторзной эстетики декоратор чуть перегнул, чуть перепудрил, но зато для очистки совести решил сейчас же себя компенсировать. Тогда он вспомнил о Бомарше.

Неожиданно появилось огромное, тяжелое панно, раздавившее всю сцену. Панно изображает группу: воин поверженный и воин с занесенным мечом. Это аллегория, что ли? Повергаемая аристократия, поднимающееся третье сословие? Но в данной опере это звучит неоправданно, и невнятно, и непонятно, если не сказать, нелепо.

Штоффер перекликается тут с Зоном. И у Зона есть эти нажимы, правда, в плане натуралистическом, бытовом. Сцена, например, где Сюзанна прячет Керубино под ворохом белья, чтобы его не заметил граф, знаменитая сцена. Знаменитая своим весельем, но, боже мой, какие к этому веселью серьезные приготовления, какие громоздкие, какие скучные! Нет, вы поглядите только — Сюзанна тащит через всю сцену длинную, тяжелую гладильную доску, устанавливает эту доску, кладет белье на эту доску, достает утюг и приготовляется гладить на этой доске. Ну, скажите, к чему доска? В такой бытовщине нет ни эстетического мотива, ни социального, о ней и не думал Бомарше, ни тем более Моцарт. С давних времен ждут в этой сцене чего-либо феерически-остроумного! А много ли остроумия в гладильной доске?! В эту воздушно-легкую пенящуюся паутину бросили увесистое бревно! Зато солидно! Зон доказал на протяжении спектакля, что у него есть вкус, — почему бы не обнаружить его лишний раз?

{110} Есть такой нажим и в исполнении, к сожалению, у Фигаро.

Кто он, собственно, по национальности, этот Фигаро? Если судить по сюжету — испанец. Нет, не испанец. Может быть, француз, по национальности автора комедии? Или немец, по автору оперы? Тоже нет. Кто же он все-таки? Русский!! Можно даже точнее сказать — Митька из «Тихого Дона» Дзержинского. С легкостью Фигаро он перепорхнул с берегов Дона на берега Гвадалквивира и остался тем же Митькой. И поет, как Митька, и молчит, как Митька, и сидит и стоит, как Митька. И даже не замечает, что он Митька, а мнит, что он Фигаро, если не Альмавива. Все ухищрения Сюзанны, чья франко-испанская кровь даже зрителя будоражит, Митьке нипочем, есть из-за чего беспокоить себя, из-за бабы! Но если так, зачем было таскаться за тридевять земель, в Испанию, сидел бы дома на печи да ел бы пироги! Нас бы это так не задевало, если бы не Штидри, не тот же Штоффер, не тот же Зон, не тот же оркестр и весь Малый оперный театр. В конце концов эти нажимы теряются, и мы на них указали для того лишь, чтобы подчеркнуть, какой это в самом деле прекрасный спектакль.

В антракте публика выходит наружу подышать майским воздухом, полюбоваться занимающейся белой ночью, напевать: «Я все отдам, амур свидетель, за добродетель моей Сюзон». Мой приятель, ленинградец, весь, можно сказать, перегруженный музыкой, мурлычет себе под нос и сегидилью Фигаро, и песенку Керубино, и даже арию графини, опять восхищается театром и вдруг ни с того ни с сего бросает мне: «А вы говорите — Москва», хотя я решительно ничего не говорю.

## 3

Когда наши театральные художники, описывая сарафан, считают, что описывают эпоху, вспоминается замечание Гоголя: «… Истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа». Конечно, сарафан тоже надо уметь описывать, и многие наши художники стяжали себе доброе имя, честно разделывая сарафаны и плащи, ботфорты и шляпы с перьями. Спасибо им и за это, но когда они, отложив кисть, отходят в сторону и спрашивают: «Здорово?» — хочется ответить им этим гоголевским восклицанием.

Они возразят, что в театре художник — человек подневольный, его добродетель — скромность, кроме того, по чести говоря, они износили башмаки, бродя по музеям, и просидели стулья над гравюрами, нет, им не в чем себя упрекнуть. Как-никак, а стиль есть. Я отвечу такому художнику: да все дело в том, что его нет, стиля-то. Это не стиль, а приспособление, имитация стиля, случается, ловкая и изворотливая, но имитация, а не стиль. Многие ленинградские спектакли — сплошные «сарафаны»: «сарафан» в «Женитьбе Фигаро» в Госдраме, «сарафан» в «Женитьбе Бальзаминова» {111} в Траме, «сарафан» в «Дон Карлосе» в Большом драматическом. Сидит зритель и бесстрастно констатирует: да, это XV век, или XVII век, или XIX век. Но где искусство, выражение духа этого стиля, этого XV, этого XVII века?

Много дней утекло с момента постановки Немировичем-Данченко «Лизистраты». Впоследствии появилось немало прекрасных декораций, но над всеми ними до сих пор высятся (и как часто вспоминаются!) дорические колонны Исаака Рабиновича. Там не было «сарафана». Ни простоватой честности музейного копирования, ни мелкого эстетского заигрывания со стилем.

Словно художник совершил далекое путешествие в глубь эпохи, останавливаясь перед ее храмами, ее статуями, читая оды Пиндара и лирику Анакреона, и, вернувшись обратно, как бы забыл об этом и не озирался на эту вот альбомную колонну, чтоб ее воровато воспроизвести. Нет, он дал эпоху самостоятельно, «из себя» (поскольку она в нем уже обреталась), квинтэссенцию эпохи высказав в одном слове — «Эллада». Не «Греция», не «география», не «сарафан», а именно «Эллада», «эллинское».

Великолепный контраст белоснежных колонн и ярко-синего неба, массы этого неба, затопляющего весь спектакль. Кажущаяся незаконченность колоннад, чтоб создать впечатление легкокрылости, чтоб не отяжелить, не разойтись с «небом», и вместе с тем античная гармония пропорций. В круглую, вертящуюся площадку художник вписал эти колоннады так, что получилась законченная пластичная композиция, обозреваемая со всех сторон, как статуя.

Можно добавить к этому, что это не Эллада вообще, не гомеровская, к примеру, Греция в тяжелых доспехах своих гекзаметров, — это уже конец V века, век Еврипида с его психологией и индивидуализмом, что выразилось в общем мягком, лирическом тоне оформления. Да, это не «сарафан». Бурным ключом бьет здесь жизнь. Актеру одно удовольствие играть на такой площадке, художник не подавляет, а поощряет, и если иной исполнитель на миг забудет, как ему играть, ему нужно оглянуться на эти колонны, чтобы знать, что ему делать.

«Лизистрата» вспомнилась нам сегодня в связи с новым достижением советского декорационного искусства.

Я шел на «Ричарда III» в Большой драматический театр, раздумывая по дороге, как решит театр экспозицию этой пьесы. Шекспира упрекали за длинный монолог Ричарда, открывающий трагедию, — Ричард сразу до конца раскрывает себя и тем якобы расхолаживает зрителя, да и такой большой монолог в самом начале не есть ли слишком вялый, повествовательный, антитеатральный пролог вместо той возможной здесь резко драматической ноты, когда зритель сразу схвачен был бы за шиворот и повернут лицом к событиям. Тем более ведь бывает, что наши театры, ставящие Шекспира, да и не одного его, только и делают, что все раскачивают да раскачивают зрителя; проходит {112} сцена, другая, третья, целый акт проходит, пока наконец не пробежит эта искра и не возникнет сразу та глубокая, затаенная тишина, когда вы удовлетворенно можете воскликнуть — вот это театр!

На «Ричарде» случилось нечто для меня непредвиденное: зритель был «схвачен за шиворот», когда не успел еще как следует усесться, еще до того как он услышал монолог Ричарда, еще до того как появился сам Ричард, — лишь только поднялся занавес! Я не знаю, были ли на премьере в этом месте аплодисменты, мне кажется, их не должно было быть, впечатление было слишком сильным даже для аплодисментов, реакция должна была быть выражена глубже: пораженным молчанием. Я не помню, чтоб я испытывал когда-нибудь столь внезапное обнаженно-непосредственное столкновение с грозным именем Шекспира. Волнение вызывал художник. Его имя — Тышлер.

Многие недолюбливающие Тышлера за его картины сочувственно следят за его театральной деятельностью. Почти каждая его картина останавливает на себе внимание скрытым своеобразием, беспокоит какой-то неопределенностью, которую можно выразить неопределенно же — «здесь что-то есть». Это и привлекает и одновременно раздражает. Словно человек с доверительным видом собирается вам сказать нечто важное, а когда вы весь превращаетесь в слух, ожидая, что вот‑вот польется человеческая речь, раздаются какие-то не всегда внятные звуки. А художник удерживает себя от «нормальной» речи, опасаясь, что, если он заговорит, как вы ждете, вы не станете его слушать, потому что он‑де заговорит «как все говорят», утеряет «свое» и перестанет быть Тышлером. Подобный субъективизм, страх потерять свое «я» возникают и от незрелости артиста и от тайного недоверия к действительности. Можно понять здесь художника, борьбу, которую он ведет с собой, и не спешить подозревать его в чем-либо, зная, в каких противоречиях складывается талант. Но все же пора делать и какие-то более смелые шаги. Иначе ты рискуешь настолько уйти в себя, что только себя и поймешь (если и себя поймешь), рискуешь оказаться единственным зрителем своей картины. А если и сделаешь упомянутый шаг вовне, то не для того, чтоб испугаться — дескать, если виден мир, то виден ли также и Тышлер, не потерян ли Тышлер? Нет, не потерян, нет, виден, причем больше, чем когда-либо, и это потому, что виден мир. В некоторых полотнах Тышлера из серии «Цыганы», недавно показанной, есть эмоциональная, несколько еще стыдливая, но уже явственно слышимая мелодия, исполненная романтического порыва… Да, это «шаг», и довольно заметный, но все еще не очень уверенный, с оглядкой на… Тышлера.

Понятно, почему театральные работы Тышлера значительно более популярны. От «объективного» здесь не так просто спрятаться, а при ближайшем знакомстве с ним и не хочешь прятаться. {113} «Объективное» непосредственно находится перед твоими глазами, носит имя и отчество и предъявляет свои конкретные требования: сюжет, герои, эпоха! Они толкают на реалистическое выступление, и тогда оказывается, что ты не потерял Тышлера, хотя оказался в мире реализма.

В «Кармен» в Цыганском театре бешеная жизнерадостность красок словно вызвана темпераментными прихотями Кармен. В «Школе неплательщиков» в театре Ю. А. Завадского любовь Тышлера к фантастике обнаружилась во всевозможной игре шуток, так что даже спинки и ручки соломенных кресел напоминают человеческие фигуры, сочувственно кивающие своими соломенными головами в сторону пустоголовых героев комедии. В «Короле Лире» Тышлер обнаружил шекспировскую хватку. Она развернулась в «Ричарде».

Страшный призрак средневековья, от которого целые века не могло прийти в себя человечество и чей зловещий пафос с огромной силой выражает шекспировская трагедия, — вот что предстало перед зрителем. Зловещий пафос средневековья и воплотил Тышлер в своем монументальном оформлении. Он тоже совершил путешествие в глубь эпохи, но это не была солнечная прогулка, как у Рабиновича в «Лизистрате». Не было там ни синего неба, ни белоснежных колонн, ни античной гармонии. Разителен контраст двух этих эпох! На сцене три огромные башни, кирпичная кладка которых носит у Тышлера характер тяжелой угрожающей однообразности, а багровый цвет стен бросает свой отблеск на самый воздух, на солнце, на небо. Стены раздаются, обнаруживая галереи, переходы, тюремные ниши, тронные залы. Падает подъемный мост, сдвигаются стены — и опять еще более неприступные, замкнутые, угрожающие башни, как будто сами готовые броситься в кровавую распрю Алой и Белой розы.

Сразу видно, что Тышлер совершил путешествие в глубь эпохи. Но сразу же видно, что это не была туристская вылазка одного из тех аккуратненьких иллюстраторов, кто с карандашиком в руках обозревает башни Тауэра и тотчас же переносит их на бумагу, чтобы, боже упаси, не упустить какой-нибудь детали! Я понимаю, он может рассердиться: «Чего вы от меня требуете, черт возьми! Я даю на сцене подлинную английскую готику, сличите, пожалуйста, проверьте и бросьте ваши упреки. Историческое соответствие соблюдено точно, я специально следил за этим, чего же вы еще хотите!»

Я хочу только того, чтобы была правда, не правдоподобие, чтобы декорации стали продолжением шекспировских монологов или даже их началом. Так это и выглядит у Тышлера. Он создал свою архитектурную композицию, вполне реалистическую, хоть и условно выраженную. Но и Шекспир работал условными приемами. Напоминать ли снова и снова элементарные истины? Люди эпохи Ричарда говорили в жизни прозой, а у Шекспира позволяют себе говорить стихами. Да, это неправдоподобно, но это {114} правдиво. Это ведет к обобщению, к «духу народа», а не к «описанию сарафана».

Тышлеровские башни и стены венчаются остриями, и на них насажены химерические скульптуры: головы чертей, ослов, свиней, сквозь которые проглядывают искаженные человеческие рожи. Эта химерическая фантастика проглядывает сквозь все оформление, и как все это истинно!

Я видел химеры в декорациях балета «Эсмеральда» по Гюго (в Ленинградском театре оперы и балета) — это, правда, больше, чем обычное «описание сарафана», но как все же далеко от «духа народа». Химеры «Эсмеральды» не произвели на меня никакого впечатления: не напугали, не озадачили, не обеспокоили, не взволновали. Ну да что тут особенного, — ну, химеры! Это ведь соответствующая эпоха, Нотр-Дам, средневековый Париж. Есть XV век? Есть XV век! Ну и все, порядок!

И только сейчас, на «Ричарде», вспомнив эти химеры, я посмотрел на них иными глазами. Благодаря Тышлеру. Там они только представляли эпоху, сидели чинные, вполне милые химеры, тая про себя свои страшные секреты, о которых никто из зрителей и не подозревал. Так же, впрочем, как и они сами. А здесь они ожили, прорезали воздух своим свистящим ночным полетом, они действительно испугали, обеспокоили, озадачили! Вы вдруг поняли, что это порождение болезненной фантазии человечества, запуганного, населившего мир жестокими духами, держащими в когтях человеческую душу, которой только остается отчаянно возносить молитвы к небу под угрозой страшного возмездия! Мир униженной греховной плоти и жадных, буйных ее позывов, кровожадный мир предрассудков и суеверий, без всякого проблеска на спасение, — вот что породило этих человеческих и звериных уродцев, рассевшихся на карнизах парижского собора. Человечество, мечущееся в средневековой тьме, — вот что такое химеры. Вот он, дух средневековья. Вот что дает Тышлер!

Тышлер был последователен в своем замысле, если только здесь был сознательный замысел. Острия наверху башен перекликаются с такими же внизу; на них, на этих конусах, стоят эти башни. Они как будто находятся на земле и в то же время над ней, вонзаются в землю и оторваны от нее — весь дух готики дан в этом захватывающе резком обобщении. Химеричность осмыслена как целое и дана в судорожно напряженной экспрессии. Таков декоративный фон для интеллектуально-исторической стихии Ричарда и всей трагедии, в которой такие огненные страсти, такие гиперболические поступки и нет ни одной капли фламандской крови, ни одной травинки на выжженном и знойном поле этих страстей. И если можно говорить об оптимизме Шекспира в этой заполненной трупами трагедии, то он выражается в том, что неукротимая, беспрерывно клокочущая человеческая энергия жаждет вырваться из своих средневековых оков. Вот эту задачу как бы и поставил Тышлер спектаклю.

{115} Ричарда играет Софронов (Монахова в этой роли мы не видели), и, по моим впечатлениям, тышлеровский фон заставляет его подтянуться. Никакой бытовщины, никакого натуралистического обыгрывания. Ум — это гений Ричарда и своеобразное его обаяние! Актер ни на миг не выпускает из рук этой «мозговой» нити образа, и даже тогда, когда кажется — он ее ослабляет, выясняется, что он держит ее еще крепче и что он и хотел, чтобы вы так подумали, потому что как раз в эту минуту Ричард втихомолку готовится к прыжку. Даже когда он устал, заметнее тянет свою хромую ногу, и сам горб его сильнее выпячен, — ум заостряется, вознаграждая горбуна за его слабость, и напрягается, готовый защищаться и нападать до полной победы. Даже когда Ричард лицемерит, в глазах его не столько двоедушие, сколько трезвый, холодный, насмешливый ум, и как посторонний свидетель он взирает на разыгрывающуюся перед ним сцену. Этот мотив составляет сильную сторону игры Софронова.

Однако у Ричарда есть не только это мерное и зловещее, как капля камень долбящее и всюду прорывающее себе путь движение интеллекта. Ричарду свойственны еще взрывы, сцены, полные пафоса, бурного интеллектуального энтузиазма. За редким исключением, Софронов не достигает этих высот.

Совершенно пропадает знаменитая реплика: «Коня, коня, корону за коня!» Неубедительно и другое знаменитое место: сцена с леди Анной. Молодая вдова идет за гробом Генриха VI, ее свекра, которого убил Ричард, виновный и в смерти ее мужа. Вдруг навстречу — Ричард, он прогоняет несущих гроб людей, попирает гроб ногой, и тут начинается сцена, веру в которую мог родить только гений Шекспира, когда в результате у Анны вырывается согласие на мольбу Ричарда забыть все и стать его женой.

Ликование по поводу победы над Анной Софронов показывает хорошо. Но это ведь только результат, самого же процесса этого гениального обольщения, мощного взрыва чувств, подавляющего превосходством ума, все сметающей бури, упоения силой воли, этих нежных лирических оттенков, этого пылкого жертвенного энтузиазма: «… Возьми вот этот острый меч, ударь меня и выпусти на волю то сердце, что тебя боготворило», — увы, этого не было, не было. Правда, сцена эта так нечеловечески трудна, что, могут сказать, один человек с ней справиться не в силах и что здесь нужны по крайней мере двое. Иными словами, сама актриса должна так сыграть, чтоб мы поверили в Ричарда — в его способности, в его возможности. И мы можем представить себе и эти бледнеющие щеки и горящие глаза, богатство интонаций и мимики, когда ты уже захвачена, покорена и разбита, когда ты забываешь и любимого мужа, и виновника его убийства, и уродство самого обольстителя — ничего не остается, кроме готовности пойти за ним на край света! Но такой ли была Анна, Анна в исполнении Дефорж?!

{116} Увы, мне лично сдается, что Шекспиру незачем было создавать свой гениальный план обольщения, имея в виду вот эту Анну. И Ричарду незачем было так безумно стараться! Совсем немного требовалось, чтобы заставить ее сдаться, самый заурядный, простите, донжуанский план. У Анны появилась неприятно резнувшая меня улыбка, в манере улыбок тех кокеток, которые на словах утверждают — «никогда», а всем своим видом доказывают обратное. Не только Ричарду, но и Дон Жуану, да и кому угодно не была бы по вкусу такая победа.

Я уходил из театра, унося с собой несколько эпизодов этого спектакля и целиком и до конца всего художника. Постепенно и эти эпизоды растаяли в памяти, и в ней остался только заслонивший все остальное Тышлер, как будто он один играл в этом спектакле.

Я подумал, что слишком увлекся и переоценил, и решил пойти еще раз, проверить себя, прежде чем послать это письмо. Мне не пришлось пойти, проверка произошла совершенно случайно, неожиданно и убедила меня окончательно.

Наутро после спектакля я зашел в Эрмитаж, побродить по залам итальянского Ренессанса. Постепенно странное волнение охватило меня, какое-то необычайное, озадачившее меня, радостное возбуждение. Знакомые по прежним посещениям леонардовские улыбки мадонн, Перуджино, Рафаэль, Андреа дель Сарто, Корреджо, Тициан и даже обычно слабо мною воспринимаемая школа Джотто показались необычными, совершенно необычными, необыкновенными. И вдруг я вспомнил вчерашний спектакль, зловещее средневековье Тышлера. Я ощутил свое возбуждение как состояние человека, выбравшегося из сырого подземелья на освещенный солнцем луг. И, глядя на ликующих с обеих сторон мадонн, я по книжно, не теоретично, не приблизительно, а всем существом, словно современник, почувствовал, каким великим и благотворным для человечества переворотом была эпоха Ренессанса. Мне казалось, что сегодня я единственный из всех посетителей галереи вижу ее истинную ценность. Это был счастливый день.

В заключение же письма я хочу сказать, что если иной ленинградский читатель рискнет повторить мой маршрут и наутро после «Ричарда» посетит Эрмитаж, он не упрекнет меня, что доверился и напрасно потратил время.

## 4

По словам пушкинского Сальери, Бомарше так отзывался о своей гениальной комедии:

… Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

{117} Однако если судить по спектаклю Ленинградской госдрамы (бывшей Александринки), кажется, что Бомарше преувеличивал, — не «шампанское», увы, — довольно посредственный напиток! В общем, пьеса как пьеса, не лишенная забавных положений и острот, но из серии тех бесконечных пьес, которые ведут свое начало с незапамятных времен и в которых рассказывается, как хитроватый слуга околпачивает своего глуповатого хозяина. Словом, как говорится, «смотреть можно», и посмеяться кое-где, и кое-где поаплодировать. Но сказать «шампанское» может только тот, кто его никогда не пробовал или не читал Бомарше! Впрочем, Пушкин был удивительно прозорлив: он точно указал — «перечти». Мы воспользовались этим советом перед спектаклем, поэтому на спектакле получили несравнимо больше удовольствия, чем те, кто этим советом пренебрег. Мы дополняли спектакль свежим воспоминанием, — к сожалению, и это не всегда помогало!

Взглянуть хотя бы на оформление (в нем встречаются удачные места). Например, комната графини. У Штоффера в Малом оперном, если читатель помнит, эта декорация выдержана в лирическом стиле, чтобы не разойтись с Моцартом. Здесь же, очевидно, хорошо было бы договориться с Бомарше так, чтобы в самих декорациях прозвучал смех. Не обязательно гротеск или какой-нибудь гиперболический шарж. Ведь граф у Бомарше отнюдь не шаржирован. Он, граф, самого себя видит таким вот благородным и героическим, но Бомарше и Фигаро видят его иным, и публика вместе с ними хохочет над графом Альмавивой. Так почему бы эту усмешку Фигаро не перенести в декорации, чтоб в них неуловимо поселился дух Бомарше? Тогда это будут декорации для Бомарше, а не для «соответствующей эпохи» вообще. Что такое «соответствующая эпоха» без взгляда на нее?.. Но театр все время был настроен на важный профессорско-педагогический лад. Тут, мол, самая драматическая страница истории, борьба третьего сословия с аристократией, а вы говорите — смеяться? Хороший смех! И театр прошел мимо Бомарше, даже не задев его, так же, впрочем, как Бомарше — театр. Среди самых бешеных острот Фигаро театр сохраняет невозмутимо строгую историческую мину. Спальня молодой графини похожа на большой холодный и пустой сарай. Не то что графиня, сами Фигаро и Сюзанна не согласились бы здесь поселиться. Стены ободраны, единственный завалящий стол — вся мебель, потолок сплошь в пятнах от обвалившейся штукатурки. Зачем это? Очень просто. Ежели зритель уж слишком разойдется от смеха, — не понимая, невежда, что перед ним «исторический процесс», — он, взглянув на сырое пятно, озадаченно заморгает и тотчас догадается: «Ага! Аристократия пришла в упадок, — так, так!» Но зритель, он легкомысленный, на какое-нибудь там пятнышко он, пожалуй, не обратит внимания, поэтому театр показал пятна внушительного размера и повсюду их расположил и на каждом шагу, чтоб длинным, {118} костлявым пальцем уныло долбить: «В упадке, в упадке, в упадке…»

Понимаем — «в упадке» — дошло! Но ведь как-никак это комната графини, и в каком бы упадке ни находились дела графа, они не настолько в упадке, чтобы не подобрать для графини более подходящей жилплощади! Думается, что граф, если б заметил какое-нибудь пятнышко, приказал бы тому же Фигаро: «А ну‑ка побели»; да Фигаро сделал бы это и не дожидаясь графского приказа, как бы он ни был настроен против аристократии! Но театр не допускает даже подобной мысли: как же в самом деле быть с «соответствующей эпохой»? И вот он снова монотонно жужжит: «В упадке, в упадке». И в результате вместо шампанского приходится хлебать этот постный социологический квас, хотя в «шампанском» как раз и заключена истинная социология. И сразу становится скучно, как на скучном уроке у скучного учителя истории, и хочется, закрыв глаза, слушать только остроты Фигаро, ибо через эти остроты и доходит «соответствующая эпоха»!

Но как выглядит, собственно, сам спектакль? Комедия Бомарше гениальна во многих отношениях. Она завершает собой знаменитую драматическую традицию, берущую свое начало еще от времен Менандра, после которого редко кто из драматургов пренебрегал ее емким сюжетом. И этот сюжет — о господах и слугах и их взаимоотношениях — все время развивался, насыщаясь социальным духом. Важные дела господ и неважные дела слуг! Благородная любовь господ и простецкая любовь слуг! Простецкая любовь, пародирующая благородную любовь! Бездельники господа — и слуги, более разбирающиеся в жизни, чем господа! У Гольдони третье сословие уже твердо предъявляет свои права на существование, правда, без особой активности. У Бомарше оно вступает в бой. «Севильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро» — это, можно сказать, буревестники французской буржуазной революции. Бомарше разрушает устойчивое положение господ в комедии и взрывает вместе с тем и саму комедию, ее форму. Зачем дальше продолжать эту традицию: господа свалены, слуги становятся господами! Поэтому гений этой комедии не столько в ее привычном сюжете и не столько в ее привычных типах, а в новом, непривычном содержании. А это содержание выражено в слове, стихия комедии Бомарше есть стихия слова. И тот, кто все сосредоточит на комедии положений и на психологии характеров, игнорируя взрывчатую силу самого текста, никогда не даст подлинного Бомарше. Так и случилось в спектакле. «Фигаро тут — Фигаро там» — это не только ловкость самого Фигаро, это его сверкающее красноречие, гениальная находчивость, слово, как удар шпага, столкновение слов — как блеск клинков. В этом *блеске — стиль* комедии. Кто выразит этот блеск, тот выразит Бомарше. И тогда действительно будет «шампанское». Вот почему, собственно, и «шампанское»!

В Госдраме слова стали тусклыми, сырыми, тяжелыми. {119} И часто реплики, вызывающие в чтении взрывы смеха, в театре не вызывали даже улыбки. И тот, кто не читал комедии, а только ее слушал, не подозревал, что до него в этих местах только и делали, что смеялись. Ибо дело здесь не только в том, чтобы произнести слова, дело в том, как их произнести. Если нет этого блеска, то нет и этих слов. Вот пример. Появляется навеселе старый садовник Антонио и разговаривает с графом. Актер больше всего озабочен тем, чтобы обратить внимание зрителя на то, что перед ним Антонио, что Антонио — старик, что старик — садовник, что садовник навеселе! (И то еще хорошо!) Ну а слова? Ах, слова! Но ведь слова уже имеются — Бомарше позаботился сам о себе, разве этого мало? Мало!

Вот этот текст. Граф угрожает, что выгонит Антонио. Антонио отвечает: «Так я и ушел». «Что такое?» — возмущается граф. Антонио: «Если у вас не хватает этого (указывает на свой лоб), чтобы сохранить хорошего слугу, то я не настолько глуп, чтобы прогнать хорошего хозяина». Это действительно сказано по-французски, значит, это надо и произнести «по-французски». Это действительно должно вызвать смех. Но это не вызывает смеха. В самом деле: что смешного в информации о том, что хозяин лишает слугу места, а слуга не хочет лишиться места! Зритель, скорее, озабочен, что же будет со слугой, если его прогонит хозяин! Этого театр и добивается, принимая чрезвычайные меры! После каждого слова актер делает столько гримас, жестов, движений, пауз и прочего в этом же роде, что, когда фраза наконец кончается, вы забываете, с чего, собственно, она начиналась.

Когда мы собирались на этот спектакль, нас отговаривали — это, мол, плохой спектакль, это ужасный спектакль. Да нет, вовсе не ужасный, мы уже говорили — смотреть можно, и не хуже, чем в иных столичных и даже провинциальных театрах. Но если говорить о высоких требованиях — а какие могут быть иные требования к этому театру, к этой великолепной труппе? — то надо сказать, что «Женитьба Фигаро» хуже, чем плохой спектакль, — это *средний* спектакль.

Бывает неудачный спектакль — из-за того, что не решена задача или неверно поставлена сама задача — тут все-таки, как говорится, творческий замысел. А здесь замысел один — «показать спектакль», а значит, мудрить нечего! Постановщик ставит, актер играет, декоратор декорирует, словом, служба, «лямка», не исключен, конечно, и выигрыш — кассовый, но в этих случаях я предпочитаю провал.

А вот еще на эту же тому.

Если вы хотите проверить культурность театра, пойдите на 40‑й или 50‑й спектакль какой-нибудь пьесы, а не только в день ее премьеры, когда кругом пальба и крики и эскадра на реке. В театре, который заботится о своей репутации, о культуре зрелища, что называется, ежечасно, спектакль, как вино, чем старше, том лучше. Можно бы продолжить эту аналогию и сказать, что {120} в прочих случаях это вино «киснет». Так бывает с проходными спектаклями, которые и рассчитаны не больше чем на сезон, но случается так и со «знатными», с «именитыми» спектаклями, оставившими след в истории театра.

Таким спектаклем считался «Дон Карлос» в Большом драматическом театре. Поставленный в начале революции, он вызвал единогласный восторг и выдержал испытание временем. Его называли «выдающимся», он смотрелся «с захватывающим интересом», в работе актеров отмечали «тщательность, какой редко балуют нас театры». Как жаль, что мы не видели этого спектакля пятнадцать лет тому назад. Увы, сейчас он по смотрится «с захватывающим интересом», а о «тщательной» игре и говорить не приходится. Это спектакль, который кряхтя, нехотя, жалуясь выполняет свой «служебный долг», дожидаясь, когда наконец он выйдет на пенсию. Скажут, что некогда шиллеровский пафос «Дон Карлоса» отражал дух бурных митингов восставшего Петербурга. Но, ответим мы, в таком случае сейчас этот спектакль следует более «шекспиризировать», а не оставлять (хотя почему бы и не оставлять) в прежнем виде, поддерживая тот огонь, который пылал в нем когда-то. Увы, мы не замечаем ни того, ни другого. Когда-то яркие и колоритные одеяния этого спектакля висят сейчас, как старые и вылинявшие тряпки! Маркиз Поза? Говорят, что прежде он был даже глубже, чем его слова, сейчас ему далеко даже до этих неглубоких слов! Он имитирует пафос, нежность, гнев, симулирует, в душе его пусто…

Но хватит на сегодня о недостатках, тем более что есть и достижение — Монахов.

Я успел его увидеть в двух спектаклях: в «Слуге двух господ» и в «Дон Карлосе». Стилизованная красивость комедии Гольдони, созданная Бенуа, была разрушена, как только на сцене появился Труффальдино. Монахов отказался представлять только прошлое, комедию XVIII века — ему стало скучно, ему не терпелось завязать живые отношения с сегодняшним зрителем. И он завязал их мгновенно, только появился у рампы, только хитро (понимающе!) подмигнул зрительному залу: дескать, имейте в виду, я — свой, а вот эти, что меня окружают, — чужаки, и мне и вам! И потому, что публика действительно была «своя», он оказался не слугой, а хозяином комедии, представителем зрителя среди дворянских монстров на сцене, чтоб за их счет вместе с публикой повеселиться, и, действительно, веселился вовсю! Такой Труффальдино мог прозвучать на петербургской сцене в самом деле только после революции! Он насмешливо относился к своим господам и все время поглядывал на зрителей, как бы приглашая их поддержать его атаку, и публика содействовала ему смехом, аплодисментами. Он обнаружил огромный талант импровизации и блеск пластического дарования. Он искрился от шуток и здоровья. При всем этом Труффальдино сохранял чувство собственного достоинства. Да, да, это был простак, простодушный {121} парень, себе на уме, но в сочетании с этим чувством достоинства. Очень важный признак! Вряд ли его принял бы буржуазный партер, который желал бы видеть только «слугу».

Монахов был здесь итальянцем, но вместе с тем русским. Может показаться странным, но эта смесь была органической, естественной, просто необходимой! Русский юмор звучал в итальянских шутках Труффальдино. Была какая-то связь между этим старым итальянским слугой, двести лет назад появившимся на сцене, и тем, что происходит сегодня за стенами ленинградского театра. Это было живое освоение классики, пристрастное, умышленное, и естественно, что стилизация Бенуа показалась в этом случае неуместной.

И тот же Монахов в «Дон Карлосе» Шиллера в роли Филиппа. Когда я смотрел на него, мне представлялось, как, работая над ролью, он, что называется, локтями оттирал от себя «шиллеровщину». Он мог бы показать тирана в одних только жестах, словесных и пластических, жестах величия, гнева, кровожадности, усталости! Но он обходился почти без жеста, а если жест и возникал, то очень скупой, мгновенно озаряя сложный внутренний мир Филиппа. То вдруг он кажется выше собственного роста, полон грозного величия, то вдруг, оставшись один, сразу меняется, становится маленьким, жалким, ничтожнее ничтожнейшего из своих подданных. И вот опять на вас устремлен его тяжелый немигающий взгляд, долго после спектакля преследующий зрителя. Его жестокость и тиранство — это не пороки, против которых вам предлагают протестовать. Нет! Вы свергнете этого порочного короля — в надежде, что другой король не будет порочным! Монахов решил задачу глубже, трагично. Тиранство не порок — это природа Филиппа, кровь и тело Филиппа, он не может от него освободиться, как горбун от своего горба! Значит, если ты хочешь уничтожить горб, уничтожь горбуна. Хочешь уничтожить тиранство — уничтожай самодержавие. И здесь Монахов пристрастно решил свою задачу в спектакле, рожденном в начале революции.

Так играл Монахов совсем недавно и так же, очевидно, он играл много лет назад. Так он играл и на торжественной премьере и на зауряднейшем утреннике — потому что в обоих случаях играл артист Монахов, и артист Монахов об этом никогда не забывал!

## 5

«Платона Кречета» нам пришлось видеть в различных постановках. «Платон Кречет» — и драма и комедия одновременно, и найти умелое равновесие между ними — значит лучше всего подойти к пьесе Корнейчука. Мы видели перегиб в драму, когда было напущено столько мелодраматического тумана, что у податливой части аудитории появилось обильное слезотечение. Но это {122} были те слезы, которые быстро высыхают, не оставляя в душе никакого следа, даже воспоминания о них. Сейчас в Госдраме мы видели перегиб в сторону комедии. Но какой! Мы еще не слышали, чтобы на «Платоне Кречете» так смеялись. Был такой хохот, что по сравнению с «Кречетом» сама «Женитьба Фигаро» могла показаться мистерией. Но это был того рода смех, после которого, выйдя из театра, зритель начинает сердиться: «И чего я, дурак, смеялся».

Героем этого смеха оказался главным образом исполнитель заглавной роли. Роль Платона Кречета как-никак драматическая. Но играл ее актер Вальяно. Мы никогда раньше не видели его, но если судить по его исполнению в этой пьесе, это, очевидно, очень хороший комик, прекрасный простак. Старая и вечно новая история, когда комик воображает себя трагиком! Конечно, можно дерзать, бывают такие превращения, — например, Монахов. Но дерзания имеют смысл, когда они оправдываются, например опять-таки Монахов. Но если они не выдерживают малейшего испытания, то следует предостеречь актера не на первой репетиции, так на пятой, на десятой, на генеральной репетиции, наконец. Даже на генеральной художественный руководитель мог бы подойти к актеру и сказать: «Товарищ Вальяно, это все-таки не ваше дело, идите играть Швейка, не компрометируйте себя в глазах ценителей вашего таланта».

Представьте себе человека, которому от души хочется проказничать, но он напускает на себя страшную важность. Но вы, публика, это замечаете и уже смотрите на него недоверчиво, с улыбкой, ожидая какого-нибудь проказливого жеста, — вот вам этот жест, и вы уже смеетесь и как бы говорите этим смехом: «не выдержал, не выдержал», «да ну, брось важничать», «какая там у тебя забота, небось выдумываешь все». И актер, которого сама публика, им же спровоцированная, тянет на эти проказы, сам готов пойти дальше в этом направлении, но вдруг останавливается: «я ведь играю драматическую роль» — и опять напускает на себя важность под ухмылки зрительного зала.

Такой игрой кошки с мышкой нам представлялась эта игра. Самой своей походкой, легкой, проворной, я бы сказал «игривой», самой своей фигурой, юркой, подвижной, он настраивает на благодушно веселый лад. Но он свирепо сопротивляется этой веселости — этак «задумчиво» бродит или «вздыхая» вытягивается во весь рост, но дьявол комедии подстерегает его в щекочет в самую неподходящую минуту. И опять смех. Внутренний комизм Вальяно настолько мстит ему за свои попранные права, что то и дело пытается сыграть с ним злую шутку.

Но по сути дела все это не смешно. Когда человек, в душе совершенно беззаботный к тому, что совершается вокруг, пытается уверить вас в своих серьезных чувствах и, не находя их в себе, симулирует эти чувства — теплоту, нежность, раздумье, горечь, — то получается лицемерие, порой совершенно невыносимое. {123} Я не верил ни одному слову Кречета в этом спектакле, ни одному его жесту, все было фальшиво: фальшивая теплота, фальшивая нежность, фальшивая горечь. Он лицемерил со всеми и с каждым, даже с маленькой пионеркой Майей он лицемерил. Он сидит с ней наедине, но у меня было такое впечатление, что кто-нибудь следит за ними и он об этом знает и вот хочет понравиться этому «некоему». «Посмотри, мол, как я мило играю с ребенком». Кречет любит свою мать и Лиду, эта любовь идет от большой душевной теплоты, пробивающейся сквозь мужественность и сдержанность его натуры. Но так как наш Кречет этими качествами не обладает, то он насильно хочет им понравиться и поэтому кокетничает с ними. Неприятно видеть это кокетство у человека, которому органически противен «жест». Он кокетничает с Лидой даже тогда, когда говорит о своих самых задушевных делах, когда, кажется, он говорит сам с собой. Он так самодоволен, так упоен собой (что еще более подчеркивается слишком элегантным костюмом и прической), что, кажется, говорит лишь затем, чтобы понравиться. Лицемерие, лицемерие. Даже когда он в размолвке с Лидой, сдержан в молчалив с ней, то и здесь нет правды, а есть рисовка этой сдержанностью, этим молчанием. Опять кокетничает! По этой же причине его сердечное отношение к Бублику превращается в покровительство, его уважение к Бересту — в искательство, его помощь раненому наркому — в претенциозное «согласен услужить», его теплота — в сентиментальность, его драматичность — в выспреннюю мелодраму. Выспренность, выспренность, которая должна загримировать нашего Кречета в героя.

Пронзительно фальшивой нотой прозвучала сцена, где он успокаивает, одобряет Аркадия. Он стремительно подходит к нему (в самой этой стремительности была рисовка), протягивает руку с раскрытой ладонью и, дважды потрясая ею (опять рисовка!), чуть ли не нараспев произносит «Ар‑каа‑дий». «Не говори красиво», — хотелось продолжить нам, но не по адресу Аркадия, а по адресу Кречета.

В исполнении других актеров ничего примечательного не было. Было более или менее добросовестное выполнение своих «служебных обязанностей», чаще менее, чем более добросовестное. Одну действительно добросовестную работу надо отметить. Это Юнгер в роли Лиды. Однако какой-нибудь серьезной и привлекательной режиссерской идеи мы здесь не нашли. Пожалуй, это к лучшему. Незаурядная Лида могла бы скомпрометировать себя в глазах зрителя: полюбить такого Кречета — значит не уважать себя. Поэтому хорошо, что она просто заурядная Лида, «обыкновенная девушка». Однако исполнение Юнгер надо все же отметить: выдержать натиск вот этого развеселого Кречета и сохранить кое-какое достоинство — тоже чего-нибудь да стоит.

Как мог получиться подобный спектакль? Только в атмосфере, когда спектакль есть «промфинплан», а не творческая задача. {124} Только поэтому мог родиться, например, такой унылый спектакль, как «Бесприданница». Единственный образ, достойный внимания в этом спектакле, — это Огудалова в исполнении Мичуриной-Самойловой. Огудалова (мать Ларисы) у Самойловой — само легкомыслие, легкомысленнейшее легкомыслие. И в игривой походке ее, и в том, как она наливает рюмочку и выпивает залпом, кому-то лукаво подмигивая, и в самом голосе, капризно-беспечном, есть этакое: «живем мы только раз». Особенно запомнились ее руки: пальцы, то опущенные в ленивой истоме, то картинно-томно раскрытые, как веер, — одни эти руки давали впечатление «после нас хоть потоп». Такой образ стал бы прекрасным фоном для Ларисы, фоном равнодушия к ее трагедии… если бы была Лариса.

Ларису играет молодая актриса Белоусова, способная, видимо, но не ее вина, если Ларисы все же не получилось. Театр, надо полагать, считал большим делом, что поручил столь ответственную роль молодой актрисе. Но, выведя ее, так сказать, под ручки на сцену, он тут же бросил ее на произвол судьбы. Настоящей работы с Белоусовой мы не видели здесь. В финале Лариса сидит у рампы лицом к публике, и на глазах ее мы увидели слезы, подлинные слезы. Это вызвало наше уважение к актрисе, с таким волнением отнесшейся к образу, но сама Лариса все же не тронула нас ни капли больше. Вероятно, постановщик торопился помогать другим актерам. Однако вот как он сам определил характер пьесы: «Каждый из этих персонажей несет в себе какой-либо порок: Карандышев — лакейское самолюбие, Кнуров — похоть, Паратов — разнузданность». Свести сложное богатство этих персонажей к «лакейскому самолюбию» (это Карандышев-то «лакейское самолюбие»), или «разнузданности», или «похоти» — значит снизить, обеднить, упростить, схематизировать образы. И получилось то, что получилось, — однообразное, бесцветное, унылое повторение «разнузданности», «похоти», «лакейского самолюбия». Порок-то, может быть, и виден, но людей не замечаешь, характеров не видишь, трагедии не чувствуешь. А Лариса — тоже однообразная и назойливая демонстрация «добродетели», каковой является воля, одно это монотонное и плоское выражение «воли». Не потому ли невольной реакцией оказались эти вот «слезы»?!

Наши режиссеры любят говорить о выпускаемой постановке: «очередной продукт нашего театра»… Нас всегда удивляло, что это за такой «продукт». Теперь мы поняли: «Бесприданница» — вот он, «продукт». И «Дуэль» — продукт, «Платон Кречет» — продукт, «Женитьба Фигаро» — продукт. Какая-то фабрика-кухня, выпускающая продукт, нарицательный, безыменный, номенклатурный. Но и на фабрике-кухне бывают лаборатории. В конце концов, можно не требовать, чтобы Госдрама вела вперед наше театральное искусство, прокладывая новые пути, провозглашая новые творческие идеи. Но совершенно обязательно требовать, {125} чтобы этот театр, старейший в стране, давал произведения высокой культуры. Нельзя сейчас говорить о культуре этого театра, следует говорить о его некультурности, и об этом надо сказать прямо и недвусмысленно, несмотря на столь почтенный возраст и столь прославленное имя. Апелляцию к возрасту и имени оставим для юбилейных дат, а сейчас речь идет о рабочих буднях, о той повседневной деятельности, от которой зависит приобрести и потерять имя.

С внешней стороны все здесь обстоит благополучно. Даже эффектно! В других театрах, например, — одна-две премьеры в год, а здесь целая серия новых спектаклей. Но качество этих спектаклей?! С выдвижением в театрах, как известно, туго. Здесь — пожалуйста, целая серия имен. Правда, когда нам говорят о выдвижении, мы вспоминаем «слезы» Ларисы — Белоусовой, вспоминаем Вальяно в «Платоне Кречете», еще вспоминаем Н. Симонова, «выдвинутого» на роль постановщика «Бесприданницы». Н. Симонов явно не рожден для того, чтобы оспаривать лавры у Мейерхольда. Хороший актер, он сам нуждается в режиссере, который бы дал простор его дарованию.

У нас появился странный обычай: чуть хороший актер, его сейчас же — способен он для этого или неспособен — заставляют быть постановщиком. «Выдвиженец» входит во вкус, и в результате одним хорошим актером меньше, одним плохим режиссером больше. Сейчас это довольно распространенная болезнь, против которой надо принять меры. Право, болезнь. Иной актер, получивший звание заслуженного, с некоторых пор начинает испытывать беспокойство, «род недуга». Что я такое? Оказывается, он «заслуженный», а вот у него нет своей студии, нет своего театра, он не поставил до сих пор ни одной пьесы. Правда, он не испытывает непреодолимого желания именно ставить, но как же быть, он ведь «заслуженный», «положение обязывает». Оттого что ты хороший актер, еще не вытекает, что ты хороший постановщик. Постановщик — это особое дарование, это призвание. Хороший педагог и хороший режиссер тоже не одно и то же. Надо обладать этим постановочным талантом, который сплошь да рядом даже у выдающихся актеров отсутствует. Конечно, бывают счастливые совпадения. В Госдраме смотрят, очевидно, на это дело как на правило. Исключения ради следовало бы Госдраме пригласить для постановок выдающихся наших режиссеров, как это не без основания пытается делать Малый театр.

Наконец, эта странная история с назначением актеров «не по назначению», как Вальяно в «Платоне Кречете» или Вольф-Израэль в «Женитьбе Фигаро». Повторяем, это прекрасная актриса, но не в Сюзанне. Если бы нас спросили, мы бы назвали имя другой актрисы Госдрамы, Карякиной. Не потому, что она «лучше» Вольф-Израэль, а потому, что Сюзанна — в характере ее дарования, в другой роли она спасует, как раз там, где полновластной госпожой окажется Вольф-Израэль. Карякина играет {126} роль Норы в «Кукольном доме» Ибсена. Играет так, что мы воспользуемся случаем, чтобы рассказать о ней, хотя бы мимоходом. Нора в этом спектакле поражает своей непосредственностью. Это натура чистая, наивная, жизнерадостная, она вся ликует оттого, что может отдаться своим естественным порывам, не насилуя себя; низкие намерения ей чужды, она вся дышит благородством. Дурное настолько враждебно ей, что здесь просто невозможно думать о каких-либо уступках этому дурному, каких-либо компромиссах. Поэтому когда Хельмер встает перед ней в своем истинном виде, она очень просто покидает его. Это не насилие над собой во имя «принципа», нет, это вполне естественный поступок, если так можно выразиться, машинальное движение души. Это сама ее натура, всегда верная самой себе. Она была бы очень удивлена, если бы ей сказали, что может быть иначе, что можно примириться с Хельмером и остаться его женой. Эту органичность Норы Карякина показывает с покоряющей правдой.

Но даже в этом спектакле… «кажинный раз на ефтом самом месте». Опять «назначен» не тот актер… Речь идет о Хельмере. У Ибсена это человек равнодушный и самовлюбленный, злой и сентиментальный. Однажды все эти качества, как молнией, освещены были перед Норой. Но в спектакле этому веришь потому только, что сюжет на это указывает. Актерски у Хельмера никаких таких качеств нет. Актер играет… фата. Претенциозность и наигранность фата — вот максимум того, что он показывает. Но этого мало, это просто ничего. А ведь конфликт Норы и Хельмера мог бы вырасти до большой темы, весьма современной, темы человеческого и индивидуалистического, начала гуманистического и собственнического. В таком именно удивительно счастливом направлении вела свой образ Карякина… и вот на тебе. Просто слов нет, до чего досадно. А если вспомнить еще, что в «Женитьбе Фигаро» была выварена вся «соль» Бомарше, в «Дуэли» — вся поэзия Чехова, в «Бесприданнице» — вся реалистическая сила Островского, в «Платоне Кречете» — вообще всякий смысл, — вполне убежденно скажешь: до чего некультурно, бездушно-бюрократично, какой самодовольный дух посредственности гуляет в этом театре.

1936 г.

# Поездка в Ростов[[14]](#endnote-12)

## 1

Как живет театр Завадского? Как он чувствует себя на новом месте? Как там Марецкая, Мордвинов, Фивейский, Чистяков, Алексеева и другие знакомые москвичам актеры, режиссеры, художники и их руководитель?

{127} Когда они из своей «норы» (между нами говоря, довольно затхлой) в Головином переулке переехали в гигантский Ростовский театр, многие сомневались, пойдет ли им на пользу эта резкая перемена климата. Столько, в самом деле, здесь неожиданного света, воздуха, простора, что есть отчего закружиться даже привычной голове. Театр этот, когда окажешься внутри, — воодушевляет. Приятно быть зрителем такого театра, и актером быть приятно, если не… страшно. Великолепное фойе: колонны-гиганты красного мрамора с золотыми капителями ведут в зал, как торжественное вступление. В зале — красная кожаная обивка кресел и густой красный бархат занавеса как контраст белому сверкающему мрамору, обрамляющему сцену, — эффект сильный и простой. Весь зал резко наклонился к сцене и готов слушать актера.

Правда, есть некоторые «но». Например, акустика. Например, сцена. Например, ложи. Однако дефекты акустики благодаря принятым мерам сведены к минимуму. Гигантская сцена очень плохо оборудована механизмами, механизмы, что и говорить, стоят дорого, но раз город размахнулся на постройку такого театра, то надо этот «жест» выдержать до конца. Роскошный швейцар встречает вас у входа — ему не хватает только булавы, — на сцене же декорации поднимают по старинке, вручную, из боковых лож не видно всей сцены, — тут уж ничего не поделаешь. В конце концов, это не так уж чувствительно, потому что мест в театре много. Две тысячи двести мест — явно преувеличенная для Ростова цифра, очевидно, из расчета на будущее, на все растущий город. Если судить об успехе театра по посещаемости, то вот цифры. Театр ежедневно заполнен на 80 – 88 – 90 процентов, не ниже 75‑ти. Не сомневаемся, что эти цифры можно было бы поднять до высшего предела, если бы… В театре я подошел сначала к кассам справиться о расценке мест: 1 – 6‑й ряды — 15 рублей, 10 – 12‑й ряды — 11 рублей, последний ряд партера — 7 рублей. Безобразные цифры.

Еще деталь. Театр расположен между Ростовом и Нахичеванью, — на центральной магистрали, ведущей к нему, сняты трамвайные рельсы, ходят только автобусы и пяток троллейбусов, ходят с прохладцей: к семи часам вырастают длинные очереди, — опоздания солидные. Кажется, можно бы к определенному часу усилить движение по этой линии и разгрузить другие артерии, раз здесь такой прилив. Однако очереди растут, люди опаздывают.

Ответственные городские товарищи восхищаются театром и следят, чтобы вы тоже восхищались. А фойе? А мрамор? А Завадский? Вы отвечаете им в тон. А механизмы? А расценки? А автобусы? Они разочарованно отходят в сторону, — речь идет об искусстве, а поднимают вопрос об автобусах. Будем надеяться, что эти неполадки устранят как можно скорее, — театр заслуживает, чтоб о нем всячески заботились.

{128} Итак, в этот театр, театр-дворец, театр-красавец, переехал Завадский из своего головинского подвала. Там он чувствовал себя и в тесноте и в обиде. Но, может быть, не в обиде? Может быть, эта теснота, маленькая сцена, маленький зал, маленький театр вообще как раз и были по духу, точнее, в духе Завадского, даже если он этого не сознавал? Ничего здесь обидного, конечно, нет, — необязательно делать масштабные вещи, какие-нибудь грандиозные режиссерские сооружения.

Завадский был большим мастером маленьких вещей, так сказать, «золотых дел мастером», тонким ювелиром, создавшим миниатюры, отмеченные изящным вкусом, тщательной манерой разработки, своеобразным стилем. Такого рода «вещички», как бы их легкомысленно ни называть, стоят дороже некоторых лихо размалеванных «могучих» полотен. Театр, руководимый Завадским, и был мастером таких красивых вещей. В Москве это имело свой смысл. В богатейшем оркестре театров столицы та, так сказать, флейта, которую представлял театр Завадского, звучала совершенно уместно. Но «дуть» в одну флейту там, где нет других инструментов, — это может в конце концов надоесть. Иначе зритель, пресытившись всеми этими отменно приготовляемыми деликатесами, в один прекрасный день устроит бунт и потребует здорового хлеба искусства. И тогда рядовой провинциальный театр, театр, «на всё», может, как это ни странно, оказаться больше на месте, чем даже высококвалифицированный столичный коллектив. Такая мысль возникала, когда театр направлялся в Ростов.

В самом деле, репертуар театра Завадского составляли такие характерные для него пьесы, как «Любовью не шутят», «Компас», «Ученик дьявола», «Соперники», «Школа неплательщиков». Генеральный репертуар советского театра, такие, например, пьесы, как «Любовь Яровая», «Город ветров», «Гибель эскадры», «Мятеж», «Бронепоезд», «Разлом», «Оптимистическая трагедия», — они шли в центральных театрах. Это была главная дорога. Театр же Завадского шел по боковой, по переулку, по Головину переулку.

Но если бы сейчас перед ним оказалась пьеса типа «Оптимистической трагедии» или типа «Бронепоезда», он, конечно, должен бы ее поставить. И вопрос, который нас в первую голову интересовал, заключается в том, хочет ли театр (не в смысле, конечно, гражданского желания, а творческого) ставить такого рода пьесы, а если хочет, то может ли? И, следовательно, не «холодно» ли театру Завадского в этом дворце и не лучше ли ему обратно спуститься в его прежний подвал? Большой театр или маленький театр? С этими мыслями мы ехали в Ростов. Те пять спектаклей, которые мы видели: «Слава», «Любовь Яровая», «Стакан воды», «Ученик дьявола» и «Соперники», — дают нам основание дать положительный ответ. Да, маленький театр сковывал движения, мешал росту. Да, такой спектакль, как «Соперники», {129} который в Головиной переулке словно «скорчился» — со всеми неудобствами от такой позиции, — здесь поднялся во весь рост, расправил свои «косточки», и какой спектакль получился, если бы вы только видели! Я умышленно остановлюсь здесь на «Соперниках», потому что именно этот спектакль много разъясняет в интересующем нас вопросе.

В спектаклях Завадского в Москве была и психология, и острота, и ирония, и изящество. Но случалось, что психология эта была какая-то вялая, как оранжерейный цветок. Если так можно выразиться, у некоторых спектаклей не было этого обветренного лица, этой жажды раскрытых окон, мороза и солнца. Ирония была подчас приглушенная, переутонченная, какая-то слишком грациозная. Само изящество часто перерастало в изысканность, о том или другом спектакле можно было сказать, что он «как денди лондонский одет». Даже такая пьеса, как «Мое» по «Вольпоне» Бена Джонсона, была эстетизирована, даже в «Волках и овцах» было порой это кокетничанье формой, это охорашивание перед зеркалом, в «Школе неплательщиков» — налет салонности. Конечно, все это можно было «убавить», «соскоблить», «облегчить», и получались хорошие вещи. Но «Соперники» — серьезнее, это не просто механическое увеличение размера, а перестройка по существу.

Ничего не оказалось здесь от тепличной изнеженности красок, от хилой хрупкости некоторых прежних работ, — такой свежий воздух во всем спектакле, смелые и яркие краски, здоровый румянец жизни. Ирония, в которой бывал гурманский привкус, оказалась сильной, бьющей наотмашь, беспощадно веселой, рассчитанной не только на тонкую улыбку знатока, но и на шумный смех заполненного доверху театра.

В изобилии есть в этом спектакле пресловутая театральность, но не театральность, которая боится выйти за пределы «капустника», чей стиль накладывает свою ограничивающую и обедняющую печать камерности, «интимности», «своего круга». Это театральность народных зрелищ, увеселений, балаганов, когда шумная толпа жадно требует яркой шутки, насмешливого преувеличения, резких и неожиданных мизансцен. Комедия Шеридана превратилась в брызжущий великолепным юмором памфлет. При этом блестяще передан исторический колорит, чему способствовал художник Виноградов, очень хорошо почувствовавший стиль комедии. Это Шеридан, но вы вспоминаете в то же время и Диккенса, и Свифта, и ту размашистость, от которой веет шекспировским Фальстафом. Столь резкое изменение масштаба совершенно не отразилось на качестве работы: спектакль сделан с высоким мастерством в каждой детали.

Мы были приятно поражены такой здоровой переменой и приписываем ее этому новому «климату». Работая над «Соперниками», Завадский чувствовал за собой уже не группу зрителей головинского подвала, да еще зрителей «своих», «знакомых», {130} «друзей», ожидающих тысяча первого варианта давно знакомой детали. Он слышал позади себя шумное дыхание, двух тысяч человек, пришедших со всего города и жаждущих большого спектакля, который насытит их по горло. И если Завадский не во всех своих ростовских спектаклях удовлетворяет такой аппетит, то, бесспорно, идет в этом смысле вперед. Это доказывают «Соперники», хотя, понятно, пьесы типа «Соперников» не могут определять репертуар театра. Известно, что и театр Завадского страдал теми же недомоганиями, как и многие другие театры. Перевес формы над содержанием, любование формой, изощрение формы до степени ее самодовлеющего существования. Эксцентрическая соль, что и говорить, хорошая приправа, но плохо, если приправа превращается в блюдо. Несомненно, что даже в таком спектакле, как «Волки и овцы», за счет этого эксцентризма утеряно кое-что из реалистического содержания комедии Островского. В одном из последних спектаклей — в «Стакане воды», хорошем спектакле, да и сделанном в кратчайший срок, блистающем тонкой игрой Марецкой, — есть этот эксцентрический налет, и на спектакле в целом и на исполнении Марецкой. Правда, только налет, но все же… Впрочем, вопрос этот касается не только театра Завадского — он связан с той общей капитальной творческой перестройкой, которая является основной задачей многих наших театральных коллективов. В этом смысле Ростовский театр надо назвать одним из первых, успешно ставших на этот путь. Об этом свидетельствуют и «Соперники», и такой спектакль, как «Любовь Яровая», и в особенности гусевская «Слава».

В «Любови Яровой» хорошо передан характер эпохи, даже в самом скромном персонаже ярко выражен тип того времени. Пикалов в мастерском исполнении Павленко — не просто «смешной солдатик», каким его часто изображают. За Пикаловым чувствуется забитая деревенская Русь, забитость которой провозглашалась как некое святое исконно русское смирение, для лучшей эксплуатации этой Руси, как это видно в пьесе. И Пикалов, показанный сатирически и драматически, — уже не простак бытовой комедии, здесь большой идейный и психологический смысл. И выражен он в таком скромном «проходном» персонаже, как Пикалов. Можно сказать, классическую фигуру белогвардейца дает Токаржевич в роли полковника Малинина. Малинин показан без всякой подчеркнутой агрессивности, без этого бросающегося в глаза хамства. Он корректен от головы до тонких холеных пальцев, от улыбки до манеры говорить, но за всем этим прет такая страшная мстительная ненависть к революции, что зритель невольно скажет: «Уничтожить его!»

Профессора Горностаева показал Григорий Леондор; не часто мы видели в «Любови Яровой» такого профессора. Он вовсе не состоит из одного только балагурства и чудачества, как это порой изображают. За этим балагурством есть мысль, и серьезная мысль, которая все время в движении и неожиданно проявляется {131} в какой-нибудь «чудной» форме. Значит, есть содержание, а не только форма. И оттого, что это — мысль, побеждающая предрассудки, так много оптимистического самочувствия у этого профессора, такого здравого и бодрящего юмора. Отметим также работу Фивейского (Швандя), Леонтьева (Кутов), Мессерер (жена профессора), Тяпкиной (Дунька), Плятта (Елисатов), Лавровой (крестьянка Марья).

Недостаток этого спектакля — в центральном конфликте этой пьесы. Яровой и Яровая. Они идут не против друг друга, а мимо друг друга. Нет столкновения, взрыва нет. Почему же? Во-первых, Яровой и Яровая уж настолько непохожие друг на друга люди, что непонятно, что их связывало раньше. Впечатление такое, что они впервые увиделись только сейчас и вынуждены имитировать любовь друг к другу, потому что испытывают равнодушие (оговоримся, мы не видели весь первый состав). Но если нет любви, которую с болью, хоть и решительно, приносишь в жертву идее, то и драматизма нет, рождающегося от такого противоречия. Во-вторых, нет здесь столь важного сюжетно, все возрастающего, напрягающегося, накаляющегося движения эмоций. Дубровская играет очень просто, подкупающе просто, она прекрасно показывает натуру Яровой — честную, искреннюю, трудолюбивую, — ну да, это, конечно, учительница Яровая, в этом нет сомнения. Такова она и в школе, и дома, и в быту. Однако она поставлена сейчас в такую ситуацию, которая обнаруживает в ней взлет души, яркую страсть, пламень. Вот этого пламени не хватает Яровой. Она все время ходит как бы по одной плоскости, но ведь ей надо вот здесь подняться на одну ступеньку, а там на пять, а дальше еще выше. Но она продолжает ходить все по той же плоскости. Возможно, что Дубровская в дальнейшем поднимется на эти ступеньки, — пожелаем ей успеха. Хорошо играет Мордвинов, но есть в его исполнении Ярового какой-то своеобразный демонизм, рисовка, кажется странным, чтоб эта простая Яровая могла когда-либо полюбить этого Ярового. Они чужие друг другу, между ними ничего не было, — значит, и «рвать» нечего.

Мало страсти в этом спектакле, бурного столкновения противоположных чувств. Он слишком «объективизирован», в нем не хватает горячего огонька, субъективности, личности. Иная картина в «Славе». Но об этом в следующий раз.

## 2

«Славу» поставил М. Чистяков под руководством Ю. Завадского. Мы видели «Славу» в Москве (Малый театр и Театр Красной Армии) и в Ленинграде (Большой драматический театр) и считаем, что Ростов может похвалиться лучшей «Славой».

Сама тема гусевской пьесы, так, как она разрешена сюжетно, не может вызвать особого энтузиазма. В противопоставлении «трезвого» Мотылькова «романтичному» Маяку есть недостаток, {132} который не может не повредить прекрасным намерениям автора. Конечно, трезвость, расчет, точность! Но разве этому вредит порыв самозабвения, возбуждающий румянец романтики, дыхание горьковского Буревестника? Разве этого дыхания нет во всей нашей социалистической стройке?..

Если активизировать это противоречие между Маяком и Мотыльковым, как делают некоторые театры, может повеять душком обывательщины, идиллического благополучия. Театр Завадского не настаивал на этом противоречии. Он, конечно, не замазывал индивидуалистических предрассудков Маяка, но и не раздувал их, опасаясь, естественно, утратить то ценное, что есть в Маяке и к чему несколько небрежно отнесся автор. Ради этой мысли, возможно, бессознательной, театр раскрыл разницу характеров обоих друзей.

Мотыльков — немного флегматичный, такой «медвежонок», «мишка», добродушный, но с хитрецой и лукавством, с тем хорошим «себе на уме», в чем тоже есть своеобразное обаяние. В Маяке — пылкость, прекрасная молодость, вот это «есть упоение в бою». У Гусева Маяк говорит о каких-то мелких жизнях по сравнению с ним, с Маяком, с орлом. Но думается, что этот же Маяк мог бы сказать, что он хочет спасти эти жизни, что отсюда его энтузиазм, волнение, романтика. Так, пожалуй, было бы лучше, а то может создаться другая ситуация: в момент, когда нужно ринуться в бой и увлечь других, наш Маяк воскликнет: «вперед!» — в то время как Мотыльков будет в раздумье почесывать затылок. В конце концов, выбор Очеретом одного или другого может зависеть от того, кто лучше по складу своего характера подходит для данного дела. В одном случае — Маяк, в другом — Мотыльков.

Так или иначе, в Маяке театр не скомпрометировал его романтики, а Мотылькова уберег от его подозрительного благополучия. Но если театр так повернул дело, то только потому, что он внимательно читал Гусева. Ибо принудительный контраст Маяка — Мотылькова как раз слабость пьесы Гусева (тему коллективистического и индивидуалистического надо было решать иначе, привлекая более типичные характеры и положения), сила ее в другом. Сила ее в том, что из самого духа пьесы, из ее поэтического строя, из ее стихотворной мелодии вырисовывается сегодняшний человек, который не обязательно совпадает с каким-нибудь конкретным персонажем пьесы. Он, так сказать, выглядывает между ними — между Маяком и Мотыльковым, между Мотыльковой и Черных, между Очеретом и Еленой. Это человек здорового самочувствия, физического и психического, человек труда, получающий наслаждение от работы, человек, который любит людей и не может без них жить. Все эти свойства даны без дидактической поучительности благодаря прекрасному качеству гусевского таланта, — речь идет о юморе, умном, уместном. При этом не столько юморе Мотылькова или Черных, а юморе {133} самого автора. В самом характере этого юмора тоже есть сегодняшняя психология.

Вот это своеобразие Гусева вычитал театр и распространил его на весь спектакль. И режиссерски и исполнительски (например, П. Л. Вульф — мать, Фивейский — Мотыльков, Полонская — Елена, Леондор — Медведев, Резникова — Наташа) спектакль получился отличный. Очень правдива Елена у Полонской; она разочарована в Маяке не потому, что у него бенгальский огонь, — нет, у него огонь настоящий, и вообще она не разочаровывается в нем. Ошибка ее заключается в том, что за мешковатыми повадками Мотылькова она не разглядела его благородной душевной силы, которую она умела увидеть только тогда, когда та была видна простым глазом, когда та снаружи. Елена наказана за свою близорукость, она сейчас научится серьезнее видеть человека, приобретающего опыт в жизненной практике.

Старого актера Медведева смотришь у Леондора без этого осадка приторности, который появляется, когда видишь кое-где «Славу». Резонерствующий сентиментализм Медведева воистину составляет пафос исполнения у некоторых наших актеров. Все эти медведевские вздохи и ахи, вся эта сладкая умиленность, — честное слово, мы не видим здесь большого достоинства. Из всех качеств, которыми наделил автор Медведева, Леондор осмотрительно выбрал его ум, его юмор, его старческое добродушие, но не его старческую слюнявую благорастворенность. Получился превосходный старик, умница, весельчак, и отец хороший, и хороший гражданин.

Особенно хочется отметить П. Л. Вульф в роли Мотыльковой. Она героиня этого спектакля, — можно было бы даже назвать пьесу — «Мать», с большим основанием, чем «Слава». Есть у Мотыльковой монолог, в котором она говорит, что в случае войны она первая пошлет своих сыновей в бой, на защиту Родины. На сцене этот монолог звучит часто довольно фальшиво, как риторика, как декламация, потому что произносит их сама актриса вне образа, не зная, как оправдать этот монолог чувством материнства, которое в своем примитивном выражении, может быть, и сопротивляется желанию послать сына на войну. У П. Л. Вульф это место поразительно правдиво, и вот почему. Она любит в своих сыновьях не только детей, рожденных ею, свою плоть и кровь, она любит их дела, которым они себя посвятили. Но эти дела — дела Родины, успех их дел есть успех Родины, и наоборот. Нападение на Родину — это есть нападение на ее детей. Свое материнское чувство через сыновей она распространяет на всю страну, на отечество социализма. Этим высоким чувством материнства продиктован ее чудесный монолог, встречаемый бурной овацией всего зала, к которому она обращается.

Успеху спектакля много способствует оформление художника Варпеха. В нем заключена та же мысль, что в самом спектакле, {134} та же, что в образе Мотыльковой. Варпех нашел идеальное сочетание «интерьера» и «экстерьера», площадки — квартиры Мотыльковых — и вокруг и позади ее далеких просторов: зеленых полей, аэродромов, улиц и площадей города, — так что все вместе составляет некое органическое единство.

Спектакль «Слава» говорит в пользу дальнейшего пути Ростовского театра. Завадский, как известно, ставил ряд больших спектаклей, правда, вне своего театра, например «Мстислав Удалой» и «Гибель эскадры» в Театре Красной Армии. Это были отличные спектакли, но в некоторых из них, например, в «Гибели эскадры», не хватало масштабности, крупного плана, отходившего на задний план за счет внимания к психологическим нюансам. «Слава» в известной мере восстанавливает равновесие, что объясняется и новыми условиями работы и тем, что стихотворная фактура пьесы ведет к более условному, более пластическому, объемному стилю постановки и исполнения.

Что значат новые условия работы, показывает пример с «Учеником дьявола». Этот спектакль перенесен был на ростовскую сцену механически, а не творчески, как «Соперники», и сильно увял. Та тонкая «вазовая» роспись, которой отличалась, например, сцена между пасторшей и Ричардом, просто исчезла, здесь нужна была уже более яркая и броская палитра. Алексеева — пасторша — вынуждена то и дело форсировать голос и выбиваться из того музыкального ключа, в котором был раскрыт ее образ. Единственный (если не считать Павленко), кто выиграл в этом спектакле, это Мордвинов, впрочем, ему было здесь легче, чем другим. Сам образ Ричарда сопротивляется камерности театра, да и литературной камерности пьесы Шоу. Эмоциональный талант Мордвинова, который и раньше пробивался наружу, и в том же «Ученике дьявола», и в «Ваграмовой ночи», сейчас расцвел с неожиданной яркостью. Словно актер только и ждал такой сцены, чтобы обнаружить, что в нем заложено. Он лучше других москвичей освоил сцену и чувствует себя на ней как дома, и с каждым спектаклем все более как дома. Его Ричард совершает свои львиные прыжки с непринужденной легкостью, бросает свои реплики, зная, что они достигнут последнего ряда амфитеатра, гремит своими монологами с тем широким чувством свободы, которая заложена в этом образе и которая так нужна на этой сцене.

Путь такого освоения сцены вовсе не легок — это освоение идет рядом с устранением уже чисто технических недостатков акустики: в зале специалисты накладывают красный бархат, актеры же усиленно работают над голосом, над дикцией, над сочетанием слова и жеста, слова и мизансцены. Дело в этом направлении еще далеко не закончено. Вместе с тем мы констатируем известные успехи в самом актерском мастерстве, — естественно, что кривая роста этих успехов довольно неровная. И. С. Вульф, слабая в «Любови Яровой», берет реванш, и здорово берет, {135} в «Стакане воды», создав превосходный образ герцогини Мальборо. Полонская, так удачно сыгравшая в «Славе», явно сдает в том же «Стакане воды», роль Абигаиль ей еще не по средствам. То, что с поразительной легкостью делает Марецкая в роли королевы, ощущается как непосильный труд у Полонской, которая делает явные усилия, чтобы кое-как добраться до финиша. Алексеева, бледная в «Ученике дьявола», компенсирует себя и зрителя в «Соперниках». В тех же «Соперниках» — очевидный актерский рост у Кудрявцевой, Мей, Павленко, Лавровой, Бродского, Чистякова. В частности, надо отметить Павленко: его Кристи («Ученик дьявола»), Боб Эккере («Соперники») и Пикалов («Любовь Яровая») — три маленьких шедевра.

Сколько в наших театрах бывает обид и горьких «сцен» из-за «маленькой роли». Но вот в громадном списке ролей «Любови Яровой» роль Пикалова — самая маленькая, последняя, ну, предпоследняя, а Павленко запоминается одним из первых. Почему? Мастер делал. Павленко «высасывает» из роли все, что дает автор, и все, что дает жизнь помимо автора, но когда уже есть и ощущение и мысль образа, только и начинается работа, чтоб все это внутреннее выступило наружу, как сложный и тонкий, видимый глазу узор. Это работа, для которой требуется усилие, терпение, настойчивость, те будни труда, без которых нельзя сделать ничего значительного. Талант, поддержанный и воспитанный трудом, — вот образцом чего служит Павленко.

Таким образом, коллектив работает успешно. Но ему надо будет еще более энергично заниматься собой. Об этом свидетельствует, в частности, «Любовь Яровая». Театр до сих пор, за редким исключением, имел комедийный репертуар. В этом плане — комедийном, лирическом, лирико-романтическом — создавался и воспитывался актер. Сейчас театру надо будет ставить такие спектакли, как «Овечий источник», как «Первая Конная», как «Отелло», где нужны также актеры «героического», «трагического» характера. В этом направлении театр должен повернуть работу, актеры с такими данными в театре несомненно имеются, надо только поддерживать и воспитывать эти данные. Придется кой-кого пригласить и со стороны.

«Со стороны» приглашен уже с самого открытия театра ряд актеров. Среди них такие фигуры, как Леонтьев, Леондор, Лишин, Максимов и другие, пришедшие из периферийного театра. Здесь не без основания, как сейчас увидим, возникает вопрос: как они творчески «уживаются» — «москвичи» и «провинциалы».

Есть «провинция» и «провинция». Есть провинция, которую следует всячески искоренять, и есть провинция, которая может кое в чем поучить и Москву, если не поучить, то хотя бы напомнить ей о ней же, о Москве, например, о хороших реалистических традициях в их живом, а не музейном выражении.

Провинциальная театральная культура складывалась преимущественно под влиянием Малого театра и накоплялась в стране {136} благодаря таким Иванам Калитам провинциальной театральной России, как Синельников. В лучшей своей части периферийный театр донес эти традиции до сегодняшнего дня, сравнительно мало подвергаясь влиянию столицы. В этом есть и положительная и отрицательная сторона: отрицательная, поскольку он отстал от важных завоеваний в театральном искусстве, положительная, поскольку он в известной мере избег «последней моды» — «столичного» формализма.

Приход группы актеров в театр Завадского есть для них бесспорно тот «университет», без которого не может обойтись сейчас современный актер. Нужно освоить и науку «сквозного действия», и науку подтекста, и науку ансамбля. Актер играет так, словно он один в пьесе и спектакле: он не видит партнера, он видит только публику, он не слушает партнера, а прислушивается к публике и говорит свои реплики опять-таки публике, а не партнеру. Он боится, что зритель за счет внимания к спектаклю в целом ослабит свое внимание к нему, к этому актеру. Эти свойства игры проглядывают в виденных нами спектаклях. И если Завадский с этим борется, надо честно «сдаться» в своих же собственных интересах, — очень неуместно поднимать здесь разговоры о «засилье режиссера». Вот уж где это «засилье» — истинное благо!

Однако нас интересует здесь проблема, имеющая немаловажное значение для нашего театра вообще. Мхатовская в своих основах школа театра Завадского и школа Малого театра (в основах своих — школа Щепкина и Прова Садовского), в традициях которой воспитана пришедшая к Завадскому группа актеров, встречаются на площадке Ростовского театра. Встреча этих двух школ, важность такой встречи ощущается многими — эта идея, можно сказать, носится в воздухе. Школа реалистического синтеза и школа психологического анализа — они должны рано или поздно скреститься, как новый сплав, как элемент того театрального стиля, который сейчас вызревает в недрах нашего искусства. Эти два начала фактически вели параллельное существование, присматриваясь друг к другу, но не делая, к сожалению, навстречу друг другу решительных шагов. И те процессы, которые могут произойти на участке нашего театрального фронта в Ростове, должны привлечь к себе внимание как некое экспериментальное решение некоторых наших актуальных стилевых проблем. Оба начала, представленные в Ростовском театре имени Горького, в состоянии оплодотворить друг друга и привести к очень интересным результатам, если театр взглянет на это дело принципиально. Иначе оно может свестись к стилевому разнобою и эклектике, к тому или другому виду компромисса. Вот какие задачи встали перед Завадским.

Спросят: не чересчур ли много задач? Пожалуй. Но ведь могут встретиться и неудачи? В каком деле их не бывает. «Волков бояться — в лес не ходить». Не слишком ли у нас боятся «в лес {137} ходить», предпочитая отсиживаться за теплой печкой, как бы, не дай бог, не вышло чего?! В Ростовском театре есть это брожение, этот творческий зуд, — побольше, побольше! Привет от Москвы Завадскому и его коллективу.

## 3

«Наш Трам, — говорят ростовчане, — родившийся у нас, воспитавшийся у нас, возмужавший у нас». В семье ростовских театров Трам был «любимое дитя». Его гладили по головке, закармливали всяческими сладостями вроде устных и печатных комплиментов, не всегда, правда, заботясь, пойдет ли это ему на пользу, закрывали глаза, если «дитя» не очень радовало своими успехами, баловали, как могли. У Трама плохое помещение? Дать ему получше, самое лучшее. И Трам получает прекрасное здание нахичеваньского театра: партер и ложи и ярусы, идеальная акустика, комфортабельные актерские уборные и, можно сказать, шикарный подъезд в центре площади. Нужны деньги? Выдать. Учителей, гувернеров, репетиторов? Сколько угодно. Правда, к последнему вопросу Трам не проявлял жгучего любопытства, вероятно, потому, что он был еще «маленький».

Маленький, маленький, а время шло: год, второй, третий — целых восемь лет. Театр перешел от ученических агитспектаклей к репертуару большой сцены, наконец, к классике. И когда сидишь сейчас на этих спектаклях, не можешь отделаться от впечатления, что они все еще «маленькие», что успехи за эти восемь лет чересчур скромные, что все это еще очень ученическое, незрелое, дилетантское.

Когда же это случилось?

Трам начал свое существование очень эффектно. Он поставил пьесу собственного сочинения и обратил на себя внимание. Затем последовали второй и третий спектакли с не меньшим успехом. Так возник театр, в котором оказались и одаренные драмкружковцы, и способный руководитель Фатилевич, и даже свой драматург Назаров. Трамовцы — в большинстве своем рабочая молодежь Лензавода и завода «Красный Аксай» — были освобождены от производства и целиком отдались новому делу. Забота и внимание к ним были вполне заслужены. Но когда начались неудачи, когда в ленинградском Траме обнаружилась растерянность и творческий упадок, что само по себе уже было грозным предостережением, — ростовский Трам не сумел посмотреть правде прямо в глаза. Он только декларировал новый курс. Он объявил, что дальше так нельзя, что, хочешь или не хочешь, надо взять себя в руки и завтра начать новую жизнь.

Это «завтра» не наступило и до сегодняшнего дня. Трамовцы бросали назад взгляд, полный сожаления, им казалось обидным, что так славно начатый путь нужно вдруг переменить. Они привыкли смотреть на профессиональный театр сверху вниз, с чувством великодушного снисхождения. Они приучили себя к тщеславной {138} мысли, что это они выведут профессиональный театр из его тупика, если этот театр еще «способен исправиться». Оказалось, что они сами должны «исправляться» и пойти на выучку к нему, театру, который они до сих пор так романтически презирали. Мысль эта была для них непереносима, и как они ее ни отгоняли от себя громкими декларациями и обещаниями, украдкой они продолжали жить по-старому, бессознательно обманывая себя. Плоды такой позиции они сейчас пожинают. Они поставили «Свадьбу Кречинского», объявили о постановке «Грозы» и «Ревизора», показали спектакли из французского и немецкого репертуара. Вот видите, говорили они, мы перестраиваемся. Но это была только видимость перестройки, за этой репертуарной дымовой завесой оставался все тот же Трам.

Знаменательно, что, поставив такое большое количество спектаклей, трамовцы ни разу не пригласили к постановке ни одного профессионального режиссера со стороны. Режиссерами оставались те же трамовцы, чтобы, боже упаси, не нарушить чистоты трамовских риз. Эти доморощенные режиссеры не были, конечно, лишены способностей, но, в конце концов, все это были дилетанты, без школы, без опыта, без знаний, без практики. Одна эта трамовская «интуиция» плюс нахватанные «знания» на спектаклях профессионального театра. Они механически переносили к себе этот, с позволения сказать, «опыт», затыкая им всякие прорехи, всячески «приглаживали», «уминали», «подкрашивали» под «настоящий театр», так что при поверхностном впечатлении было «не хуже», чем у профессионалов.

Но все это была имитация, беспомощная подделка, в чем ни за что не признались бы трамовцы.

Много было самолюбия, мало откровенной, честной и скромной учебы. Таким образом, они не развивали того, что было хорошим в трамовском творчестве, и не приобретали того, что давал профессиональный театр.

Столкнувшись с непривычными для них образами в новом репертуаре, трамовцы даже пошли на такой шаг, как приглашение профессиональных актеров. Вот видите, указывали они, мы смело берем «новый курс». Но даже здесь был тот же самообман. Во-первых, были приглашены довольно средние актеры, — при своем финансовом и общественном положении Трам мог пригласить актеров с большей квалификацией. Но не пошел на это из соображений той же трамовской «чести мундира». Видные актеры, если их пригласить, заслонят «нас», трамовцев. Да и такие актеры вряд ли захотят слушаться неавторитетной для них режиссуры, чего доброго, они еще могут захватить «власть» и взять в свои руки дирижерскую палочку. И приглашенные составляли нечто вроде «низшего сословия», обслуживавшего наших трамовских «аристократов» там, где они сами ничего не могли сделать. Профессионалы были сами по себе, трамовцы сами по себе, хотя формально был один театр.

{139} Мы видели спектакли, где рядом играли и «приглашенные» и «аборигены». Трудно себе представить более дикий вид эклектики. Профессионал, хорошо ли, плохо ли, но дает образ, есть в его игре и быт и психология, виден опыт, техника, профессиональное умение. А рядом, аналогичная роль, — публицистика, риторические педали, дурная дикция, необработанный темперамент.

В ряде случаев это соседство скорее было вредно, чем полезно. Вот, например, перед вами «профессионал». Он весь изъеден штампами, весь на «приемчиках», развязный мелодраматизм в драматических ситуациях, залихватское заигрывание с публикой в комедийных. Рядом с ним даже неопытный трамовец производит более выгодное впечатление: есть свежесть, хорошая трамовская открытость, честное желание играть вместо этого «профессионального цинизма». Повторяем, вредное соседство: вот и у трамовца появляется наигрыш, и «приемчики», и тот профессиональный шик, с каким он порой начинает вести себя на сцене.

Можно на любом спектакле показать, в чем выражается теперешний метод Трама и чего ему не хватает.

В спектакле «Меркурий» Вернейля есть сцена заседания совета министров. Хотя они и министры и называются один — господин Форестье, другой — господин Лори, третий — господин Аргон, но никак нельзя отделаться от впечатления, что они все трое — Петровы, — вообще говоря, вероятно, славные ребята, но какие же они «министры». Странное дело, чем важнее у них усы, и пышнее бороды, и роскошнее цилиндры, тем сильнее вы уверяетесь, что все это опять-таки Петровы. Итак, министры обсуждают грандиозную финансовую панаму, вызвавшую большой скандал в обществе. Возмущенный министр юстиции обращается к министру финансов: «Вы министр финансов?» Смысл этой реплики таков: «Черт побери, вы министр финансов, где же вы были, черт вас возьми, когда возникала эта панама?» Но в спектакле министр юстиции спрашивает министра финансов, словно он с ним встретился впервые в жизни за чашкой чая и просто хочет удостовериться, он ли министр финансов. Министр финансов отвечает: «Да». Смысл здесь такой: «Ну да, подумаешь, тоже возмущается, черта с два, ну да, министр финансов!» Но в спектакле он отвечает так, будто просто удовлетворяет любопытство своего собеседника. Этот случай показывает, что Трам никак не искушен в науке подтекста. Привычка публицистического исполнения — произношения слова, как оно написано, без умения заглянуть в его глубину, — привела к этому казусу. А ведь это лучший трамовский спектакль, в котором можно отметить и режиссерские и актерские достоинства.

Наряду с хорошим исполнением Нэмо Савичем и Шарлотты Знаменской (оба профессионалы) выступает молодой человек, долженствующий изобразить истого француза. Но он так старается походить на француза, что сразу же вызывает подозрение, {140} француз ли он. По одному жесту, с каким он напяливает на себя шляпу, вы сразу же узнаете одного из многих молодых людей, которых вы встречаете на ростовских улицах. Буквально так же натягивает на себя кепку герой другой пьесы, из немецкой жизни. Это существенный момент. «Национальный» колорит в пьесе не ограничивается несколькими «по-французски» сказанными словами или «по-французски» сделанным жестом. Как раз в спектакле это производит впечатление нарочитости. Все это «наклейки», за которыми вы видите все ту же ростовскую физиономию. «Французское» или «немецкое» должно возникнуть органически как результат глубокого овладения образом, сюжетом, стилем и самим ритмом речи, мысли, жеста. Но если вы по-парижски раскланиваетесь, а по-ростовски натягиваете на себя шляпу, то и получается смесь французского с нижегородским.

В спектакле «Продолжение следует» группа студентов-фашистов сбрасывает со стены портрет ученого Вирхова и грубо при этом хохочет. Неловко смотреть на эту сцену. Если на то пошло, вы видели перед собой группу хороших ребят — рабочих или матросов, которые добродушно хохочут над довольно невинной шуткой. Но это вовсе не циничный и хамский хохот фашистских немецких буршей. Откуда все это? От неумения овладеть образом, от незнания, какие пути к нему приводят. В трамовских «Аристократах» бандитка Сонька на свидании с начальником просит дать ей стакан чаю и добавляет при этом, обращаясь к обслуживающей девушке: «только покрепче». Это «только покрепче» сказано было вдруг так по-интеллигентски, вежливо «по-дамски», словно перед вами не бандитка Сонька с ее вызывающей злостью в каждом слове, а очень воспитанная, культурная и интеллигентная девушка, скажем, товарищ Петрова, исполнявшая роль Соньки. Самое любопытное, что это «только покрепче» прозвучало более искренно, чем многие другие слова той же Соньки. Сказано было легко и просто — словно актриса отдохнула, произнося эту фразу, от напряжения, которое ее сопровождало в спектакле.

В «Продолжении следует» трамовец Лобода играет роль профессора. Его исполнение вызвало особый восторг среди поклонников ростовского Трама: подумайте, молодой парень, а играет старого профессора. Однако исполнение его насквозь фальшиво. На всем протяжении спектакля Лобода говорит одним и тем же тоном, без малейшей модуляции, настойчиво бьет молотком в один и тот же гвоздь, отчего получается такое однообразие, что хоть уши зажимай. Оказывается, что Лобода не говорил своим голосом, он имитировал чужой, — по его мнению, голос профессора. Он боялся, что не сумеет передать всю сложность психологии профессора, и, чтобы ему хоть в чем-нибудь поверили, он имитирует это старческое ворчливое кряхтение. Ничего и нет, кроме этой ворчливости. Сделано это явно с перепугу, от малограмотности, от незнания, как же создается образ. Как утопающий, хватающийся {141} за соломинку, он держался за эту штампованную «профессорскую» интонацию, опасаясь, что если он вдруг забудет о ней (как это случилось с Петровой в «Аристократах»), все знакомые увидят, что вовсе он не профессор, а Володя или Сережа Лобода. Он натягивает на себя образ, как кафтан с чужого плеча. Самочувствие в таких случаях явно плохое. Актер «свободно держит себя на сцене», то есть симулирует эту свободу; появляется развязность, развязность от отчаяния, маскирующая внутреннюю скованность, робость, скуку. Актер утомляется и вместо творческой радости испытывает изнеможение.

В «Аристократах», надеялись мы, где нет ни «немецких», ни «французских» персонажей, дело обстоит лучше. Очень плохой спектакль. У Погодина «блат» есть только средство показать своеобразное душевное благородство, самолюбие, гордость, способность к лучшей жизни его героев. В Траме главным оказался блат — дальше его, глубже его трамовцы ничего не увидели. Даже здесь и при поверхностном наблюдении видишь, что это все-таки не бандиты, вредители, преступники, а хорошие, культурные молодые люди, которые играют в бандитов и вредителей. Они настолько брезгливы к этой преступной психологии, что словно считают оскорбительным всерьез почувствовать себя в шкуре этих бандитов, они только набрасывают на себя такую шкуру, играя и щеголяя этим нарядом. Но чтобы все же сценически убедить зрителя, они подчеркивают «бандитское», «блат», «словечки» и т. д. Опасная игра! Иной молодой неустойчивый зритель тоже порой захочет так сыграть, и не обязательно на сцене. Как видим, и здесь неумение овладеть образом довело до провала.

Как же быть сейчас? Что делать дальше? Так или иначе, надо снять вывеску «Трам». Это вопрос, который касается не только ростовского, но и всех других наших трамов, в том числе московского и ленинградского. «Театр рабочей молодежи» — название, исторически устаревшее. Оно не соответствует ни действительному положению вещей, ни новым задачам театра. Необязательно вербовать актеров только из рабочей молодежи, не обязателен здесь и возрастной ценз. Отошел в прошлое один из интересных этапов советского театра. Нужно уметь вовремя перевернуть страницу.

В самом понятии «Трам» скрыта идея привилегий, идея «скидки». Если трамовцы показали несовершенный спектакль, они утешают себя: «что от нас требовать, — мы ведь Трам»; если зритель не очень доволен спектаклем Трама, он успокаивает себя: «что от них требовать, — они ведь Трам». Под крылышком такого названия возникает самоуспокоенность, боязнь поисков, лень и нелюбопытство.

В Ростове требуются внушительные мероприятия. Придется расстаться с частью состава. Операция, которую надо провести решительно и безбоязненно в интересах этих трамовцев. Они не {142} удовлетворяют требованиям, которые предъявляются сейчас искусству. Нет у них, это надо прямо сказать, тех способностей, на которые можно было бы опираться в их дальнейшем росте. Они могут вернуться обратно к себе на завод с мыслью, что они честно проработали эти годы, выполнив важное общественное дело. То, что они могли дать, они дали, а сейчас обращаются к своей прежней деятельности, в которой, вне всякого сомнения, достигнут больших успехов и удовлетворения. Конечно, такой отбор надо произвести очень тщательно: «семь раз примерить, один раз отрезать». Надо серьезно пересмотреть и состав «профессионалов». Остальным — с головой уйти в практику и теорию. Среди них есть бесспорно одаренные люди, например Шатуновский, да и целый ряд способных людей — Лобода, Савич, Знаменская, Петрова, Федосеев, Агурейкина и другие. Но будущее этих товарищей зависит от высококвалифицированного руководства. Нужна опытная режиссура, нужен мастер — художественный руководитель. Теперешний художественный руководитель тов. Фатилевич должен покинуть свой пост. Это человек незаурядных организационных способностей, не лишенный и таланта постановщика. Способный самоучка, которому нужно пройти школу под руководством большого мастера и впоследствии, быть может, вернуться назад.

Короче, требуется капитальная реорганизация сверху донизу. Самое опасное было бы сейчас опять обманывать себя, надеясь, что все «образуется», «обомнется», как-нибудь, дескать, проживем, надо немного подтянуться, и все будет хорошо! Не будет «хорошо», плохо будет. Пройдут все сроки, и театр, так интересно начавший свою жизнь, бесславно закончит свое существование. Будем надеяться, что театр задумается над своей дальнейшей судьбой, и нам при следующей встрече в Ростове захочется написать более радующую корреспонденцию, чем это нам приходится делать сегодня.

1937 г.

# После гастролей[[15]](#endnote-13)

Театр Завадского уехал. Закончились московские гастроли. Пора подводить некоторые итоги. Мы приступаем к ним, откровенно говоря, далеко не с той охотой, с какой бы нам хотелось. Вообще спектакли имели у публики успех. Плакат над вахтанговской кассой извещал, что все билеты проданы. Актеров вызывали, кричали: «Завадский», «Марецкая», «Плятт», «Мордвинов» и т. д. И все же и в аплодисментах зрителя, и в рукопожатиях друзей, и в отзывах печати сквозила временами с трудом скрываемая неловкость, которую можно выразить одним словом: разочарование… Всегда подтянутый, следящий за собой, нарядный, каким {143} все его знали, — театр этот в «провинции» опустился, стал небрежным к себе, потускнел и в таком виде предстал перед старыми знакомыми. Разочарование не только у тех, кто видел театр давно, но и у тех, кто видел его значительно позже. Мы были в Ростове полтора года назад — первый год пребывания театра в Ростове — и должны прямо сказать: между тем, что там было, и тем, что сейчас, — «дистанция огромного размера».

Двойственное впечатление от гастролей. С одной стороны — явный рост реалистических тенденций, большая простота, широта, масштабность, уход от театра «для немногих» к театру «для всех». С другой — отвратительные наросты штампов. Блестящий режиссерский рисунок — и тут же ремесленная уравниловка. Артистическое мастерство — и рядом такая «провинция», что хоть святых вон выноси.

Не будем преувеличивать. Иной театральной «куме», пожимающей плечами над спектаклями Завадского с таким видом, что это ее вовсе не касается, нелишне посоветовать «на себя оборотиться». Вряд ли можно сказать, что «Горе от ума» Завадского хуже, чем «Без вины виноватые» в Театре имени Вахтангова, «Овечий источник» в Театре Революции, «Ревизор» в Малом, а «Горе от ума» — средний, весьма средний спектакль.

Чацкого играет Завадский. Очень хороши его приход и уход, отдельные реплики, например «Как хороша!», монолог «Миллион терзаний». Когда вначале он появляется, вернее, вбегает, врывается, — в нем столько молодости, жизни, столько энергии, что кажется, три спектакля подряд мало, чтобы ее израсходовать. Но вот проходит минута, и я не знаю, кто передо мной, — молодой, дерзкий, взъерошенный, пылкий Чацкий или скучающий Онегин, скептический Онегин, пренебрежительный Онегин. Завадский очень хорошо показывает любовь к Софье, но только любовь свою он несколько превратно понял. Он так влюблен в Софью, что забывает все на свете, он видит только одну ее — Софью, ни о ком не думает, только о ней — о Софье. Он разговаривает с Фамусовым, Репетиловым, Скалозубом так, как будто не разговаривает с ними, его мысли в это время в другом месте, возле Софьи. Ему безразлично, кто перед ним, он даже досадует, зачем они перед ним — Фамусов, Скалозуб, Молчалин. Ему нужен в спектакле один только партнер — Софья, остальные ему мешают, ему не до них. Но в действительности ему должно быть весьма «до них», — любовь к Софье не парализует его внимания к остальному миру, а наоборот, обостряет, он не пассивен к нему, но активен, не безразличен, а наоборот — ненавидит, потому что этот мир отнял у него Софью. Если бы даже не было около него Фамусова, Скалозуба, Молчалина, он должен был бы искать их, чтобы обрушить на них свой гнев, на истинных виновников его несчастья.

Он слишком умен, этот Чацкий, настолько, что вообще не хочет иметь с Фамусовыми дела, тем более вступать с ними {144} в столкновение, искать этого столкновения. Он относится к ним свысока, брезгливо, как к надоедливым комарам, от которых он хочет отмахнуться своими репликами. Ум у него не гневный, не саркастический, не патетический, как у Чацкого, а скептический, желчный, утомленный.

Когда же он бывает с Софьей, ему нередко не хватает самого главного — молодости. Он обижен, но не оскорблен. Он задет, но не возмущен. Он не протестует, не негодует, не потрясен этой изменой, этим предательством. Он раздражается. Он раздраженно теребит свой костюм, раздраженно поглядывает на свои туфли, раздраженно озирается по сторонам. Но нет в нем того вдохновения, страсти, пламени, которые должны испугать Софью, что и есть на деле. Как аукнется, так и откликнется, — так как он уклоняется от встречи с Фамусовым, то и то, против чего он выступает, отсутствует и здесь, когда он наконец наедине с Софьей. Таким образом, сама его любовь к Софье — искренняя, чистая, нежная — все-таки немного мелкая любовь.

Казалось бы, что свой заключительный монолог этот Чацкий должен произнести презрительно-иронически и «Карету мне, карету» сказать скорбно, безнадежно устало. Но здесь происходит нечто такое, чего мы меньше всего ожидали. Такой взрыв, такая буря, что весь зрительный зал приходит в движение. Такая молния, прорезающая спектакль, что в свете ее наконец становится видным, кто они — Фамусов, Скалозуб, Репетилов, Молчалин. «Карету мне, карету» звучит как вызов, как угроза, как «мы еще посчитаемся». Вот он, подлинный Чацкий, которого мы увидели вначале, затем потеряли и, уже лишенные надежды когда-либо его увидеть, обрели неожиданно в самом конце.

Но Чацкий финала вовсе не Чацкий остального спектакля. Какого же Чацкого нам предлагает Завадский? Неизвестно. Это значит, что замысел не продуман, неясен, отчего неясна идея всего спектакля. Это значит, что роль не «сделана». Она не сделана еще в другом отношении. Не слышно многих грибоедовских слов, или они слышны наполовину, на четверть. Это относится и к другим исполнителям. У Токаржевича — прекрасного актера — здесь, в роли Репетилова, я буквально не услышал ни одного слова. Виден ритмический рисунок роли (вообще надо сказать — очень ритмический спектакль, преисполненный музыкой грибоедовского стиха), но не слышно слов, они проговариваются. Мы сидели в первом ряду два спектакля подряд и, прямо скажем, слышали не больше половины грибоедовского текста, остальная половина застряла на сцене и не перешла рампы. Нет текста — нет подтекста, интонаций, оценки, толкования театром пьесы, а в ней каждое слово решающее…

Театр показал «Дни нашей жизни» Андреева. Спектакль получился довольно средний и по постановке и по игре. Но есть в нем три исполнителя, из-за которых снова тянет на этот спектакль, до сих пор чувствуешь около себя присутствие этого господина {145} фон Ранкена, этого подпоручика Миронова, этой старухи-сводни. У Плятта, Токаржевича, П. Л. Вульф образы выходят далеко за пределы Андреева, его радикально-мещанского протеста. Это типы.

Все «высшее общество» в лице этого фон Ранкена — его «хороший тон» и его лицемерие, его «культура» и его цинизм, первобытный дикарь за усовершенствованной цивилизованной оболочкой. То же у Токаржевича. Оловянные глаза и восторженно разинутый рот, легкие переходы от пьяных слез к мордобитию, — бессмысленно жестокая, тупая сила видна за этим господином. Наконец, П. Л. Вульф. Она, пожалуй, слишком психологизирует свою героиню — жутью веет от ее старухи, еще немного — и это Достоевский. Она не только страшная, но и несчастная, не только угнетательница своей дочери, но и сама жертва. Когда она в последнем акте, продрогшая от осеннего холода, садится за стол, дрожащей рукой наливает рюмку и глаза блистают от этого нищего счастья, когда с каким-то отчаянием напевает песню, вытягивая жалкую, худую шею, во всей ее фигуре столько желания забыться, зажмуриться от этой осенней стужи, от этих унижений, от собственной мерзости… Сильно, очень сильно сыграна роль! И наряду с этими высотами — такая посредственность, такая заезженная дорога, что руками разводишь.

Театр поставил пьесу ростовского драматурга Готьяна «Тигран». О ней была написана одна растерянная рецензия, в которой автор недоуменно спрашивал, о чем, собственно, эта пьеса: об электростанции или не об электростанции? Критик не заметил, что сказал пьесе большой комплимент. Наша критика, идя по следам драматургов, часто мыслит штампами. Пьеса — обязательно «о чем-нибудь», не иначе! Не об электростанции написан «Тигран», а о людях, о советских людях. Драматург придирается к электростанции, чтоб написать о людях, а не наоборот. Пьеса несколько попорчена советами насчет «идеологии». Кое‑где эта идеология вставлена. К чему эти вставки? Пьеса должна дышать идеологией, как воздухом, не замечая его. В «Тигране» тьма недостатков, но есть в ней какая-то свежесть, поэтичность, незаурядный сюжет, неказенная любовь к советскому человеку. Очень чистая, честная пьеса.

Обаятельно играет Тиграна Мордвинов. До сих пор часто коммунист на сцене изображен как рассудочный резонер Стародум, знающий наперед, чем кончится пьеса, и поэтому снисходительно-покровительственно похлопывающий по плечу всех остальных персонажей. Страсть борьбы, страсть творчества — вот что есть в крови мордвиновского Тиграна. Эмоциональная натура — порывистый, бесконечно нежный к своей Василисе, свирепый, страшный ко всему чуждому, полный играющей в нем жизни — он весь как на ладони и сразу же приобретает друзей в зрительном зале. Мордвинов слишком только перегибает в этой эмоциональности, временами — особенно в финале — «рвет страсть {146} в клочки», напрасно затирая элемент прогноза, рассудка в хорошем смысле этого слова. Но после той суматохи, с какой мы встречаемся на сцене, это здоровая и полезная реакция. Прекрасно играют также Леондор (Павлуш-Баби) и Алексеева (Василиса). Спектакль поставлен довольно бережно, но мог быть много, много лучше. Вообще надо сказать: почти ни одного спектакля без провалов, изъянов, ремесла, ни одного, от которого бы не попахивало «провинцией».

Это относится и к исполнению. Справедливость требует отметить бесспорный рост актеров, которых два года назад мы знали еще незрелыми, еще не вышедшими из юношеского студийного возраста, о которых можно было сказать, что они еще «в будущем». Это будущее начинает обрисовываться, и довольно благоприятно. Те же Плятт, Мордвинов, Токаржевич, Павленко (Пикалов), не говоря уже о Марецкой. Есть определенные успехи у Алексеевой, Бродского (Перчихин), у Кудрявцевой (маленькая роль в «Тигране»), Лавровой («Дни нашей жизни»), Фивейского (Швандя), И. Вульф (герцогиня Мальборо), Чистякова (Чир) и у многих других, которых мы здесь не назвали. Это все воспитанники студии Завадского, и нельзя сказать, что их поездка на периферию пошла им во вред, — многие ли их сверстники, оставшиеся в Москве, могут похвастать большими успехами? Укажем на актеров, пришедших со стороны и сильно поддержавших театр, — П. Вульф, Леондор, Гетманов, Лишин, Тяпкина, Максимов, Гарин, Нерадов. Но и здесь, за двумя-тремя исключениями, то и дело встречаешь штамп, банальность, ремесло.

Как же случилось, что театр, поставивший полтора года назад такие хорошие спектакли, как «Слава», «Враги», «Соперники», прекрасный пушкинский спектакль, — сейчас сдал? В первый год он как будто шел с подъемом, во втором — надорвался, не рассчитав своих сил.

Вот простая арифметика. В первый год театр поставил пять, даже шесть спектаклей. Очень хорошая цифра. Добавьте к этому пять спектаклей, привезенных из Москвы, и перед вами «периферийная» норма. В следующем году ему следовало дать приблизительно такое же количество, а «московского» запаса уже не было. Вместо пяти он вынужден был дать девять постановок, обслуживая при этом филиал, — отсюда все последствия. Их не так трудно было предвидеть, и по этому поводу мы делились своими соображениями с руководством театра. В театре, в конце концов, один постановщик — Завадский, которому без ущерба для качества надо ставить два‑три спектакля. МХАТ работает над пьесой два года — огромный срок, его можно сократить в два‑три, в четыре раза, но не в двадцать четыре. А «Горе от ума» делали в Ростове один месяц и десять дней, — при расчете (как же иначе) на мхатовский уровень. Ни одного дня больше — на носу следующая постановка. Следовательно, нужны еще мастера-режиссеры.

{147} Любой хороший периферийный режиссер поставил бы «Горе от ума» в тот же срок (и даже меньший), что и в Ростове, и спектакль оказался бы много лучше, чем у Завадского. Это была бы «добротная», добросовестная, но, в конце концов, довольно рядовая, стандартная передача Грибоедова. Но не было бы здесь оригинального замысла, который хоть и в скомканном, туманном виде, но все же проглядывает у Завадского, не было бы стихотворного стиля, стихотворной формы спектакля. А это основа, фундамент, на котором уже можно воздвигать спектакль. Но когда этот фундамент был построен, оказалось, что времени нет и приходится в спешном порядке кое-как подводить «под крышу». Тришкин кафтан. В другом спектакле сразу приступили бы к «зданию», но заботясь о каком-то там «фундаменте». Как же быть? Идти по первому или по второму пути? Все эти противоречия и отражают гастроли.

Завадский — мастер мхатовского типа, с обстоятельным подходом к теме, с сложным анализом подтекста, с тенденцией отделить, отточить, оттенить каждую деталь, искать эту деталь, мучиться в поисках этой детали. И если в МХАТ этот процесс занимает столько времени, то в результаты оправдывают такие затраты. Обладает ли периферия подобными привилегированными условиями? — речь идет о периферии вообще, не только о Завадском. События в театре — это преимущественно Москва, Ленинград, Тбилиси, Киев, Баку, Минск — столичные города. На периферии это пока что исключение. Это еще в будущем. Но нужно подготавливать это будущее. Мы мечтаем видеть в периферийных театрах не просто фабрики-кухни по изготовлению массовой «художественной» пищи для населения, но организмы с самостоятельной творческой мыслью, ищущей, делающей художественные открытия, соревнующейся с московскими театрами. Это будущее, возможно недалекое будущее. Тот огромный прыжок, который сделал периферийный театр от дореволюционной провинции, разве это не предпосылка? Кое‑кто хочет видеть в такой предпосылке предел и складывает руки. Дело же только начинается.

С широкой точки зрения надо подойти к гастролям Ростовского театра. Так сказать, эксперимент: столичный театр был поставлен в периферийные условия — вот результаты: положительные, отрицательные. Недостаточно будет ограничиться мероприятиями по улучшению ростовского дела. Важно в свете этого опыта увидеть перспективу дальнейшего строительства театральной периферии.

Театр Завадского сделал серьезное дело. Он выиграл от него и проиграл, и если баланс на сегодняшний день не очень положительный, то это еще не значит, что надо впадать в уныние. Кое‑кто из театра уехал из Москвы несколько обескураженным. Театр, несмотря на все, окреп, по существу здоров, созрела молодежь, крупный опыт приобрел и ее руководитель. Не сомневаемся {148} в их добром будущем. Ведь оцениваем мы театр с высоких критериев — без всяких скидок, а если без скидок подойти кое к кому из московских театров, я не знаю, заслужат ли они более благоприятную оценку.

1938 г.

# «Граждане, воздушная тревога!»Из дневника[[16]](#endnote-14)

## 1Москва, 1941, июль

Билеты купить еще можно, но осталось их немного. Вы спешите получить их — администрация выставила столик прямо на улицу, и седая дама, с противогазом на боку, любезно указывает, какие места достались на вашу долю. Образуется небольшая толпа. Тут и меломаны, для которых пропустить концерт — значит уронить свой престиж. Тут и случайные прохожие, которые с улыбкой приятного удивления разглядывают свежую афишу с именами Шопена и Листа. Особое чувство охватывает вас, когда вы держите в руке этот синенький билет. Среди московских театралов возник спор, смогут ли в столь напряженное военное время привлечь внимание публики, скажем, Чехов или Чайковский. Однако, когда объявили о продаже билетов на «Три сестры» и «Лебединое озеро», у касс вытянулись очереди, и при сигнале воздушной тревоги люди продолжали стоять как ни в чем не бывало (убить, может, и не убьют, но билет потеряешь наверняка!) и только после настойчивых уговоров милиции нехотя отходили.

Сами же спектакли принимались с воодушевлением. Присутствовавшие среди зрителей гости — английские офицеры, — казалось, аплодировали не столько артистам, сколько публике, — мужество они скорее решались оценить, чем балет, в котором чувствовали себя менее компетентными.

Мы поднимаемся по широкой мраморной лестнице Московской консерватории вместе с вырастающими с обеих сторон колоннами. Поднимаемся медля, получая удовольствие от самого восхождения, словно это увертюра, словно концерт уже начался. Чувство это знакомо многим, но сегодня оно углублено сознанием ценности того, что покушаются у тебя отнять.

Два часа дня, но в зале зашторены окна и зажжены все люстры. Полная иллюзия вечернего концерта. Она усиливается видом нарядной публики и тем возбуждением, которое бывает на премьере и которое сегодня стараются все поддерживать друг {149} в друге, словно говоря: так было, так и будет. Знакомые портреты Моцарта, Чайковского, Гайдна и Мендельсона, Баха и Мусоргского пребывают, как всегда, рядом, в нерушимом содружестве.

Посреди партера стоит огромная деревянная бочка, до краев наполненная водой. Это маленькое озеро в зрительном зале никого не приводит в смущение. Скорее вызывает одобрительно-веселые взгляды, как это бывает, когда встречаешь хорошо знакомое лицо там, где его никак не ожидаешь увидеть. Какая-то девочка с бантом на голове даже наклонилась над водой, охорашиваясь в ней, как в зеркале. Весь зал отражается здесь: люстры, уходящие ввысь потолки, серебряные трубы органа, портреты композиторов и сами зрители, — все сходятся здесь, сливаются в этой точке.

С извиняющимся шепотом скользят опоздавшие. За роялем — Яков Флиер. Раздаются первые звуки Фантазии f‑moll Шопена. В момент эстетического переживания всегда есть искушение взглянуть на окружающие тебя лица, вероятно, для того, чтобы найти на них отпечаток собственного чувства. Вот девушка с модной прической и значком красного креста на груди, — она слушает, полуоткрыв рот, на котором проступает улыбка тайного наслаждения. Юноша-лейтенант с порозовевшим от восторга лицом жмет руку соседа, и тот в ответ кивает головой. Старый человек, облокотившись на помятый портфель, устремил вдаль усталые, мечтательные глаза.

На «бис», когда разохотившаяся публика теряет свою сдержанность и все кажутся знакомыми друг другу, Флиер исполнил Седьмой вальс Шопена, Двенадцатый этюд Скрябина и вальс из «Летучей мыши» Штрауса.

Шопена он сыграл с той задумчивой, чуть небрежной грацией, полной недомолвок и намеков, которыми просвечивает этот вальс. Есть вещи, которые исполняются для всех, но каждый их слушает, словно они касаются только его, словно он один в зале. В Седьмом вальсе звучит тема личной судьбы. И Флиер не пытался ее утаивать, но деликатно касался этих струн, умалчивая о том, что каждый из слушателей может договорить про себя. Он не навязывал другим своих переживаний, предоставляя каждому быть собой, и сам скромно был таким же, как равный со всеми, не претендуя на большее. И оттого каждый свободно отдавался своим мыслям. Тут была печаль о том, что жизнь проходит, и радость, потому что она все же была и будет. Тут были сбывшиеся и несбывшиеся мечты, и улыбка, с которой встречаешь эти воспоминания. Была горечь, но без ожесточенности разочарования, без акцента злобы на то, что не все тебе удалось, и было утешение, что завтра ты снова способен отправиться в путь.

Все очнулись и почувствовали благодарность и доверие друг к другу за то, что каждый оставался собой и не мешал другим. {150} Только что одинокие, все оказались объединенными, довольные тем, что поняли друг друга, что пережили одно и то же.

Следующим был исполнен Двенадцатый этюд Скрябина. Казалось, Флиер вознаграждал себя за меланхолическую сдержанность, которой он только что покорно следовал. С флиеровской экзальтацией он ринулся в огненную пучину Скрябина. Он весь отдался этому неистовому шуму крыльев, устремляющихся в полет, этой все возрастающей буре, и рояль заклокотал под его пальцами, как бешеная белая пена. Победный взрыв страсти слышен в этой музыке, крик пловца, у которого, чем сильнее опасность, тем веселее на сердце.

В исполнении Скрябина часто подчеркивают его изощренность, а не его здоровье, его нервы, а не его силу, его смятение, а не его мятежность. Но разве в экстазах Скрябина не чувствуется то же пушкинское «есть упоение в бою» — отчаянная русская черта презрения к гибели, восторг борьбы! Романтическую натуру Флиера потянула к себе эта тема, и он уходил в нее все более и более стремительно и словно сам несся по этим вздымающимся волнам, с самозабвением бойца, очутившегося в своей стихии. И когда «вынырнул» и встал перед публикой — провел рукой по глазам, словно еще не опомнился и, казалось, пришел в себя только от оваций.

И вдруг — «Летучая мышь». В сдержанности, с которой принято было сообщение о «Летучей мыши», можно было прочесть упрек художнику, каприз которого не может быть разделен. Милый, родной, со всеми запросто знакомый Штраус в эту минуту казался неуместным. Артист почувствовал нависшую над ним угрозу и пытался вернуть себе расположение виртуозным блеском. Но для чувств, обуревавших публику, это было слишком мелким подношением. Тогда он пошел вглубь и там сразу ухватил того беса, который орудует в этой музыке, и дал ему полную волю. Неунывающего беса юности, неповинующегося, неугомонного, попробуй спрятать его, он снова высунет голову. Это был миг досуга среди суровых дел, расшалившееся дитя, — и хорошо! — не останавливай его, не пугай, не поднимай предостерегающий палец. Друг мой, мы знаем, что ты способен быть серьезным и жестко сжать брови и пойти напролом, значит, ты умеешь, зажмурившись, отдаться минуте и сдвинуть шапку на затылок, и рассмеяться черным мыслям, когда они возьмут тебя в окружение.

Так был почувствован Штраус, так же как и Шопен и Скрябин, воспринятые иначе, чем обычно. Ветер, бушующий за пределами этой тихой пристани муз, вошел в нее сильным потоком. И никто ему не сопротивлялся. Никто не искал в этой музыке укрытия от бед, напротив, находил опору для завтрашнего дня. И замысел пианиста, замысел, кто знает, может быть, тут же и рождавшийся, — утверждение, мужество, жизнь, — был разгадан аудиторией.

{151} Я сижу среди этого ливня аплодисментов и думаю, как выглядела бы программа сегодняшнего концерта согласно «новому порядку» господина Геббельса.

Шопен — полуполяк, полуфранцуз. Тело его похоронено в Париже, а сердце в Варшаве. В соборе Святого Креста я видел нишу, в которой замуровано это сердце. Поляки благоговейно останавливаются перед своей национальной святыней.

Шопен был бы выброшен из программы. Ведь в жилах его слилась кровь «неполноценных» наций.

Скрябин — славянин. Этого было бы достаточно, чтобы не включить его в программу.

Остался бы один Штраус, но только потому, что он «ариец». Какое счастье, что он еще и великий композитор.

Но что сталось бы с артистом, который проник в самую душу этих художников? Ведь он и вовсе не «ариец». Он был бы искалечен, изуродован, он был бы растоптан вместе со своими волшебными пальцами.

Я выхожу из зала. На площадке лестницы стоит античная статуя. Рядом с ней — ящик с песком и воткнутой в него лопатой. Волнующий душу символ заключен в этом разительном контрасте. Надежда человека, его мощь, красота его мысли схвачены в этом куске мрамора, — и им грозит опасность. Темные облака сгрудились над головой статуи, и кажется, что выбраться из них невозможно. Но взгляд статуи, устремленный из далекого прошлого, полон веры.

В распахнутые окна видна Москва. На обсаженном деревьями дворике, где еще недавно бегали дети, пожилые люди в кепках и пиджаках собрались вокруг пулемета. Поблескивая затворами винтовок, проходит отряд ополченцев. На крышах подростки возятся у пожарных шлангов, готовясь к ночной тревоге. Высоко в небе жужжит воздушный патруль. Все готовятся к обороне. Все берутся за оружие. Все поднимаются на защиту, чтобы никогда не померк бессмертный блеск этого мрамора.

## 2Москва, 1941, октябрь

На сцене Театра имени Моссовета идет знаменитый эпизод из эпохи Отечественной войны 1812 года. Юная девушка бросает родной дом, обрезает свои золотые косы, переодевается в мужскую одежду и спешит в армию, — ее встречают походные лишения, смерть заглядывает ей в глаза, она смело и весело идет им навстречу. Уже слава о ней гремит по стране, уже сам Кутузов прикрепляет к ее груди георгиевский крестик, а она и не собирается возвращаться домой — разве война кончена? Девушке угрожают, что ей придется отречься от семьи, от счастья любви, от того, что она женщина. Она выносит и это испытание. {152} С саблей в маленькой крепкой руке вместе с родным Ахтырским полком она идет в Бородинский бой.

Историки терялись в догадках, что вызвало поступок Надежды Дуровой. «Ага! — соображали одни. — Это любовная тайна!» «Да нет, — возражали другие, — это романтика войны, вскружившая ее детскую головку!» «Нет, — спорили третьи, — все проще простого — домашние неурядицы…» На спектакле в Театре имени Моссовета ни у кого не возникло подобных сомнений — ни у актеров, ни у зрителей. Действительность, за пределами театра волнующая и тех и других, подсказала естественный ответ: Россия, родная земля, русская женщина! Да если бы кто сомневался, достаточно ему было повернуть голову, мне, например, — рядом, слева от меня, сидит вылитая Надежда Дурова и тоже в военной форме. Я даже спрашиваю ее: «Вы — Надя?» «Нет, — отвечает она, — Нина, а что?» «Ничего, — отвечаю я, — это не имеет значения!» И впереди и сзади меня сидит такая же, такие же, их так много даже в одном этом зале, что уже нет никакого смысла скрывать, что они женщины, — у моей Нины я, например, вижу золотые косы, виноват, косички — она их не прячет, напротив, щеголяет ими!

Да, есть в спектакле и романтика войны. Дурову (ее играет Марецкая, очень легко в нее воплотившаяся) увлекает и блеск сабель, и восторг перед гусарским ментиком, и удаль молодецкая, и дружба людей, для которых если жить, если умереть, то только вместе! Есть и любовь — Дуровой то удается, то не удается ее скрыть, и в этой трогательной неумелости (в которой опытно помогает ей Марецкая) видна ее чистая душа.

Но это лишь ступеньки к главному. Перед вами натура открытая, гордая, вспыльчивая, и для нее наглость врага, посягнувшего на ее родину, есть вызов ей *лично*, личное для нее оскорбление, и она не может, не хочет совладать со своим гневом, она не может не схватиться за саблю, — нет своей, есть у соседа! Да что значат сейчас и отчий дом и предрассудки света? Она отсекает их вместе со своими косами, — у нее в руках сабля, — а ну, кто осмелится перечить ей! «А ну!» Она смотрит на вас с разгневанным, пылающим личиком, и вы отвечаете ей бурей одобрения. Дурова растрогана, наконец она дождалась единодушия, которого тогда, сто лет назад, не замечала.

У Марецкой нет ни «жеста», ни «позы», так же как нет их во всем спектакле. Природа таланта Марецкой — простодушие. Ее героиня — кого бы она ни играла — неспособна спрятать, что б она там ни скрывала, и когда, бывает, ей хочется показать себя очень искушенной, тогда как раз и видно, до какой степени она наивна! Ее Мирандолина в «Трактирщице» — вся она тут перед вами, со всеми своими хитростями. Она счастлива оттого, что околпачивает своих поклонников, — нет, не оттого, что от них избавляется, а потому, что водит их за нос, — она в восторге оттого, что они не замечают, какая она хитрая-хитрая, что никто {153} не замечает, какая она хитрая-хитрая, хотя все замечают, какая она хитрая, и не только зрители, но, кажется, и ее поклонники в «Трактирщице», слишком учтивые, чтоб дать ей понять, что они все замечают. Им даже доставляет удовольствие, что их околпачивают, раз это ей доставляет удовольствие; наибольшее удовлетворение получает постановщик Ю. А. Завадский, который это наивное зерно Марецкой хранит как зеницу ока. (Скажу в порядке беглой критической справки: хуже, когда сама актриса *замечает*, слишком замечает свойственную ей наивность и ставит ее себе на службу.)

Она играет школьницу в «Машеньке», и перед вами сначала робко, а затем смелее раскрывается эта маленькая, эта большая душа. Марецкая относится к Маше, как мать к дочери, она и играет одновременно как бы дочь и мать, видную нам дочку и невидимую нам маму, мама смотрит на дочь и узнает себя в ней, то время, когда она сама была такой же, и это свое воспоминание вкладывает, играя Машу. Обе они очень похожи друг на друга — обе простодушные, хотя и показывают себя разумными, — так что вы видите одновременно и актрису и героиню, и Веру и Машеньку, и это ничуть не мешает вам следить за действием, а чем-то даже обогащает. Наконец, она играет девушку-воина в «Надежде Дуровой», и восторг и наитие идут прямо из ее переполненного сердца.

Водевиль Липскерова и Кочеткова сохраняет старомодный, наивный аромат провинциальной дворянской среды, и Завадский дал его почувствовать во всем, вплоть до музыки! Вообще надо признать, что в последних своих спектаклях — в «Трактирщице», в «Машеньке», в «Надежде Дуровой» — театр заговорил со зрителем задушевным, доверчивым языком. С некоторых пор стало теплее в этом театре, и зритель потянулся на этот огонек. И сейчас в этой задушевности нет ничего противоречащего военной грозе, скорее сейчас-то и важно сохранить эту задушевность, человечность, вероятно, мы сами не подозреваем, что это опора! Спектакль порой слишком прямолинейно намекает нам на сходство обеих отечественных войн, что может раздосадовать зрителя. Он не нуждается в напоминании, и подобную навязчивость может понять как недоверие к его собственным чувствам, которые он вам же, товарищи, и разрешил выразить! Аналогия возникает у каждого стихийно, необоримо, каждый дышит ею. Когда ахтырские гусары требуют, чтоб их послали в бой, зрителю не терпится пойти вместе с ними — кто-то даже вскочил, очевидно, от напора чувств, а может, он собрался присоединиться к ахтырцам, а затем опомнился, увидел, что он в театре, и сел, не очень досадуя, поскольку он успеет это сделать после окончания спектакля. Когда крестьяне-партизаны угрожают расправой супостату, зритель поддерживает их настолько рьяно, что активнее становятся сами партизаны; получив этот импульс из зрительного зала, они еще больше оценили свою ответственность. {154} Появляется Кутузов. Его встречают овации настолько длительные — превосходящие возможный по сценическим законам максимум, — что уже исчезают и зрители и актеры и остаются только граждане.

А в заключение — проверка, не предусмотренная режиссером. Во время спектакля, о котором идет речь, когда на сцене гремели пушки Бородина, за стенами театра раздались выстрелы зениток. Многозначительность этой переклички почувствована была всеми и сразу — зал весь подался к сцене, еще более внимательный, словно не замечая выстрелов. Зенитные залпы усилились, и актеры украдкой посматривали на публику: вероятно, многие сейчас уйдут, предвидя объявление воздушной тревоги… На момент сцена и зрительный зал как бы переместились. Казалось, современники войны против Наполеона глядели на участников войны против Гитлера. Словно наступила пауза ожидания. Но зал не шелохнулся, хотя в нем были женщины и старые люди. Когда кто-то все-таки поднялся (в обычное время никто этого просто не заметил бы), к нему обратились сотни глаз — легкий шум возник в зале, — даже Кутузов со сцены мельком взглянул на публику. И этого было достаточно. Зритель дал понять, что это случайность — видите ли, ему неудобно сиделось, и он, как видите, снова сел. Половина зала притворилась, что не заметила его «слабости», другая половина так и поняла — человеку неловко сиделось и он переменил положение, только и всего. А в другой вечер (я зашел взглянуть на Марецкую), когда действительно была объявлена воздушная тревога, публика бешено зааплодировала, она не хотела расходиться, она требовала продолжения. И актеры продолжали играть, и они не собирались уходить — так обе стороны состязались в выдержке — герои на сцене и в зале подтверждали, что они достойны друг друга. А когда пришлось все-таки подчиниться и прервать спектакль — правила есть правила — и зрители спустились в раздевалку, актеры пришли на помощь гардеробщикам для ускорения дела и принялись раздавать одежду.

Я не помню сейчас хорошенько, кто это именно был — не то Барклай де Толли, не то сам красавец Багратион. В роскошных лосинах и ботфортах, в пышных эполетах, он галантно подавал шинель молоденькой зенитчице, и она принимала эти знаки внимания как нечто само собой разумеющееся. А когда она подала ему на прощание руку, Багратион, низко склонившись зазвенел шпорами на все фойе. Багратиону странно было только, что она уходит, а он-то остается, но зенитчица улыбкой успокоила его, давая этим, очевидно, понять, что у каждого времени свои герои. Ахтырские гусары напропалую ухаживали за зрителями, за зрительницами — гусарам не нужно было выходить из образа, чтоб найти общий язык, они как раз его находили, оставаясь в образе. Ю. А. Завадский уговаривал пожилого зрителя не уходить, поскольку в театре есть бомбоубежище и для него место найдется. {155} Старик отказался, сославшись на то, что он в пожарной охране своего дома и ему неудобно отсутствовать. Я его понял, он боялся за свой авторитет, ведь авторитет расценивается в зависимости от места и времени — в момент воздушной тревоги, например, авторитет может упасть до уровня подвала, где имеется убежище, или подняться до вершины крыши, на которой стоят защитники дома…

## 3Москва, 1942, декабрь

Спешу в Художественный театр. Сегодня луны нет и двигаешься в полной тьме. Заблудиться нельзя. На каждом шагу по вашему маршруту вас останавливают: «Нет лишнего билетика?» Спрашивают то заискивающе, то грозно — это те, кто потерял терпение. Совсем как до войны, только вот разве темнота. Чем ближе к театру, тем чаще вас задерживают. У самого подъезда я попадаю в окружение. Человек шесть направляют на меня лучи карманных прожекторов, они торчат, как дула револьверов. Я невольно поднимаю руки, затем опускаю и лезу в карман под ликующие возгласы окружающих, наконец, вытаскиваю такой же фонарик, зажигаю его и, освещая поочередно всех шестерых, заявляю: «Сам ищу!»

Раздается смех, и меня включают в компанию под номером седьмым. Но я в компанию не включаюсь, поскольку билеты-то у меня все-таки есть, и даже два билета, и когда я говорю «Сам ищу» и освещаю шестерых фонариком, то это значит, что я ищу, кого взять с собой. Увы, никто из них не удовлетворяет моим возросшим требованиям. Сосед в театре — важное дело, мне по крайней мере нужно, чтоб он, не отвлекая, поощрял меня своим присутствием, чтоб — позволю себе так выразиться — был моим соавтором по восприятию спектакля. А эти шестеро выглядят слишком профессиональными, заматерелыми театралами. Мне же нужна душа! Душа! И я ее как раз вижу! Вот она стоит поодаль, почти что девочка, в военном полушубке и ушанке, и смотрит умоляющим взглядом — она не смеет подойти ближе, боится этих разъяренных театралов. Ей ли с ними соревноваться?! Я подхожу к ней и протягиваю билет. «Пожалуйста», — говорю.

Она не верит глазам своим, хватает меня за рукав со словами: «Ах, как я вам благодарна, если бы вы знали… Если бы вы знали, если бы вы только знали…» — повторяет она.

Пока мы стоим в очереди в гардеробе, она рассказывает. Она — москвичка, здесь родилась, здесь училась, ходила в Художественный театр, в *Художественный театр* — «если бы вы знали, если бы вы только знали…». Окончила медицинский уже во время войны, и сейчас она врач партизанского отряда, уже почти год в лесу, в землянке. Сегодня утром прилетела — и вдруг сразу Москва, мостовая, электричество, дома, трамваи, толпы людей и {156} Художественный театр, Художественный театр, — «если бы вы знали, если бы вы только знали» — она не устает повторять это. Мы входим в фойе — она смотрит на старика капельдинера, он ее не знает, но она-то его знает, ох как же она его хорошо знает, много лет, как знает, и он все такой же седовласый, в своей этой курточке, и так же, как всегда, надевает свое пенсне, когда смотрит ваши билеты. Она не сводит с него глаз, и глаза ее подозрительно блестят. Как же ей не помнить его, — она видела его, когда совсем маленькой ходила на «Синюю птицу», когда школьницей смотрела «Мертвые души», когда студенткой видела «Три сестры», — а он, милый капельдинер, каким был, таким и остался, и она, не удержавшись, подходит к нему и, сияя, говорит: «Здравствуйте», и старенький капельдинер растерянно кланяется и отвечает: «Здравствуйте»…

«Если бы вы знали, если бы вы только знали…». Мы медленно гуляем по фойе, как можно медленнее, она всматривается, словно в дорогие лица, в знакомые стены, в знакомые портреты в знакомых рамах, в знакомую резьбу на знакомых панелях, незаметно от всех поглаживает перила, поднимаясь по лестнице; перед нами дверь, она берется за ее ручку, как за руку, они долго держатся так за руки, старые знакомые, и, кажется, шепчут друг другу: «давно! давно!» Мы входим в зал, — она взглянула на занавес и ахнула — чайка! Совсем про нее забыла! Да нет, как она могла забыть, что вы, но она так поражена! Чайка, чайка — она смотрит и насмотреться не может, — чайка ее детства, ее юности. Она всегда поражалась этой чайке, почему — чайка, и всегда знала — почему, не только потому, что Чехов, что Художественный театр, что Станиславский, что Немирович-Данченко, к этому надо присоединить и ее, и на равных правах (это я говорю!), ее, маленькую девочку, ее, большую девочку, ее, девушку…

Я стараюсь не замечать ее волнения, но она даже не знает, что у нее слезы на глазах. А я думаю при этом, поймут ли те, кто придет сюда после войны, когда наступит мир и когда будут посещать театр так, как обычно посещают театр, поймут ли они чувства этой девушки? И сама она, эта девушка, когда вернется с войны, будем надеяться, живая-здоровая, и станет уже взрослая, уже врач такой-то поликлиники, вспомнит ли она сама, очутившись здесь, что с ней тогда было, и если вспомнит, то оценит ли она свою слезу или забудет о ней, и останется эта слеза только на этих страницах как единственный след этого посещения?

А пока что она стоит перед креслом, в которое собирается сесть, и обе ее ладони на поручнях кресла, и снова это похоже на рукопожатие. Наконец она садится и, подняв голову, видит этот странный, удивительный, волшебный, ни на что не похожий световой поясок под потолком над самой сценой. И вдруг она вскакивает — она бежит за программкой — и возвращается сразу {157} с двумя, одну бережно прячет в карман гимнастерки. Завтра в это время она будет за сотни километров отсюда, и там, под землей, среди вьюги, при свете коптилки, она раскроет эту программку. «Сон», — скажет она, — неужели вчера в это время она была в МХАТе, где тепло, где столько света, подтянутые капельдинеры, где нарядная публика, — а публика ведь действительно нарядная, во все лучшее разодетая, завитая, побритая, праздничная, что с того, что война, вот потому, что война!..

Поднимается занавес. Сегодня «Кремлевские куранты». Этот спектакль впервые был показан уже во время войны, хотя готовился раньше, и сегодняшняя Москва очень любит его. Даже тот, кто уже был на нем, когда случится возможность, снова приходит его смотреть. Есть особая причина, почему этот спектакль смотрится больше других. И это не потому, что пьеса выдержана в комедийных тонах, свойственных Погодину, что бы он ни писал (потому что когда он даже пишет драму, он пишет комедию, и какое бы ни делал при этом серьезное и озабоченное лицо, видно, что его разбирает смех даже против его желания!). И сейчас это особенно хорошо! Сейчас достаточно пьесу назвать комедией, чтоб публика повалила в театр. В Театре миниатюр, например, от веселого пустячка по залу проносится ураган смеха. Даже посредственная острота награждается аплодисментами — просто как знак поощрения автору лишь за то, что ему хочется шутить, и даже если ему не до шуток — за то, что он делает вид, будто у него веселое настроение! Одной веселой ситуации в «Кремлевских курантах» достаточно, чтоб обеспечить автору аншлаг и любовь! И все же ходят на этот спектакль по другой причине.

В пьесе показана Москва, какой она была в первые годы революции. Враги угрожали молодой советской столице. Москва голодала и замерзала, но стояла на своей новой вере. Кругом друзья, но и недруги, всякий мутный сброд, — это была очень пестрая Москва. Мы видим внутренность московской квартиры — сидят люди, играют в карты, кутаются в пледы, потирают озябшие руки. Публика в зале переглядывается. Кто-то невольно громко сказал соседу: «Совсем как у меня дома». Кругом расхохотались, все подумали о том же.

Обыватель на сцене жалуется — спичек нет, мыла нет, того нет, этого нет! Публика улыбается, и не потому, что у нее тоже нет того и нет этого, а потому, что он жалуется, и чем больше он жалуется, тем больше она усмехается. И уже смеется, и этот смех заработан не дешевой ценой! Хорошо смеяться, когда тебе и тепло и сытно, и имеется то и это, — сытый голодного не разумеет. Но в данном случае разумеет и поэтому смеется над ним. Это очень содержательный смех! Это смех как суд истории над этим жалующимся человеком, который из гражданина превратился в мещанина и стоит перед этими судьями, и судьи ответственны, потому что они тем же судом судимы будут. Мы вот смеемся — запомним-ка {158} это! Нет, с нами не будет так, как с тем вот на сцене, попробуй-ка через двадцать пять лет вылезть на сцену и вздыхать и жаловаться, чтоб те, которые вместо нас займут наши места, тогда посмеялись над нами. Нет, над нами не будут смеяться, нас будут уважать! Другая Москва сейчас, другая!

Но вот на смену обывателю выходят на сцену другие люди — они с юмором относятся и к холоду, и к тому, что не хватает мыла. Поэтому переглядываются друг с другом через эти четверть века — и герои в зале и герои на сцене — и понимают друг друга лучше, чем если бы раньше, до войны, так переглядывались, лучше, думается, чем даже когда после войны станут переглядываться в этом спектакле — потому что в том и в другом случае была и будет история, а сейчас история как будто удаляется на задний план, и эпохи сближаются, вчерашнее становится сегодняшним, а сегодняшнее соединяется со вчерашним!

На сцене Ленин. Играет его Грибов. Артисту не хватает сходства и внутреннего и даже внешнего, не хватает еще одного, на мой взгляд, важного свойства — силы, исходящей от Ленина, *силы*, которую умели передать Щукин и Штраух. И все же скажем: если это и не весь Ленин, то какая-то ленинская частица актером уловлена, и это немало! Какая же? Ленин у Грибова молод, полон энергии, он весел, неутомим, у него умные, живые глаза. Он знает все! Все знает! И что плохо, и что враги, и что холод! Но он также знает — *знает*, и это знание *вселяет в нас*, — что враг будет разгромлен и Москва свободно вздохнет.

Ленин вызывает к себе инженера Забелина. Забелин — видный электрик. Он стоит у Иверских ворот, недалеко от Кремля, и продает спички. Вид у него гордый — непреклонно-чинный, сурово-непреклонный. Он продает спички и показывает свою непреклонность, показывает свою непреклонность и продает спички! Он, который, как никто, владеет тайнами электричества, пробавляется спичками. Ему нравится его демонстративная ирония, эта грандиозная, на его взгляд, ирония! Нет, он не признает Ленина, он будет торговать спичками, будет торговать спичками, но не признает Ленина.

И Забелин продает свои спички, словно это адская машина, которую он вот‑вот швырнет вам под ноги, он выкрикивает: «Спички!» — с такой страстью, угрозой, злобой и сарказмом, словно кричит: «Ненавижу!», «Презираю!», «Не признаю!», «Протестую!»[[17]](#footnote-5). И тут слабость Забелина! Слабость в том, что сила его может реализоваться только там, где он отказывается ее реализовать, — предрассудок оказался препятствием, и каким жалким!

Эту слабость Забелина и нащупал Ленин, еще не видя, еще {159} не зная Забелина, руководствуясь своей революционной теорией о неизбежности связи интеллигенции с народом.

Забелин уверен, что демонстрация даром для него не пройдет, что его арестуют, он и не удивился, когда за ним пришли, он только недоумевает, почему его привели к Ленину. Но он и Ленину скажет, что думает, нет, он все ему скажет, он предвкушает то, что он скажет! А Ленин предупреждает его — он сразу набрасывается на Забелина. Это он, Забелин, сын России, в трудный для нее час торгует спичками?! Вот смысл того, что Ленин бросил Забелину прямо в душу. И Забелин замер, как от удара. Всего он ожидал, только не этого, то, что его самого мучило и что он скрывал от всего мира и от самого себя в первую очередь, — это сразу же увидел Ленин! Ленин не дает ему опомниться — он показывает ему карту России, объясняет свою идею электрификации, спрашивает его совета, где строить, как строить, — спрашивает мнение именно Забелина! Это был удар, сокрушительнее которого не вообразишь, — ведь это как раз то, во что Забелин даже верить не решался, даже мечтать, но как раз то, что жило в нем всегда и составляло смысл того, ради чего стоит жить, — и этот смысл его собственной жизни указал ему Ленин. Свойственные Хмелеву сдержанность, хладнокровие послужили ему здесь для создания контраста, перелома — Забелин вспыхнул (кажется, вспыхнул сам Хмелев), все запылало в нем, он уже забыл, где он, — он слышит только слова об электрификации, он начинает говорить, сначала робко, словно что-то припоминает, что-то давно забытое, затем увлекается… Ведь он, проживший долгую жизнь человек, вдруг впервые за эту долгую жизнь оказался в своей родной стихии, к которой стремился всю свою долгую жизнь. Он разговаривает с Лениным, совершенно забыв, что он разговаривает с Лениным…

… Ленин выходит на Кремлевскую набережную, с ним его постоянный спутник матрос Рыбаков. Ленин поднимает руку над холодной ночной Москвой, над Россией и говорит о ее преображении. «Мечтать?» — спрашивает Рыбаков с мечтательной интонацией. «Надо мечтать!» — отвечает Ленин с решительной интонацией, такой решительной, что ни у кого не возникает сомнения: мечта осуществится. «Надо», — повторяет Ленин, глядя прямо в зрительный зал, и на момент дает понять, что он не только актер и образ, а гражданин Грибов, который, подобно другим, сидящим в зале, слил себя с Лениным.

«Надо», — говорит Ленин, обращаясь прямо к залу, и зал отвечает овацией. Ленин смотрит в зал, он открыто глядит на зрителей, и глядит на них как Ленин, на всех, на все ярусы, он старается рассмотреть каждого в отдельности, и каждый в отдельности устремляется к нему. Можно сказать, что это нарушение всех законов сценической иллюзии, но тут мысль откровенно обращена к сегодняшнему дню, и эта мысль сверкнула во взгляде Ленина, направленном в публику, и публика поняла его.

{160} Вот причина успеха этого спектакля, единственного в своем роде, который так принимает военная Москва.

… Я выхожу со своей спутницей из театра. Редкие прохожие. У нас полчаса времени — отходят последние вагоны трамваев, троллейбусов, метро. «Полчаса?» — переспрашивает она и говорит умоляюще: «Мы успеем на Красную площадь?»

И мы идем по Красной площади. Девушка вдыхает полной грудью морозный воздух, смотрит на Мавзолей, на кремлевскую стену, на башни, на московское небо. Утром она будет уже далеко — и вот вдыхает этот родной воздух, чтоб его хватило надолго.

Вдруг она рассмеялась. Она сказала, что вспомнила этого смешного старичка в спектакле — часовщика. Я в свою очередь подумал о часовщике. Он не ремесленник, он поэт и артист своего дела, и актер с удовольствием вкладывает в этот образ свою собственную артистическую душу, артист играет артиста. Многое понял и почувствовал в этом образе Б. Я. Петкер, многое… Часовщик предпочитает чинить редкие, удивительные часы, какие мало встречаются, какие вовсе не встречаются, а если встречаются, то единственные в мире. Он согласен чинить их бесплатно, согласен сам заплатить, если только его допустят, ведь для него это счастье — а что такое счастье? В артели, где работает часовщик, отнеслись подозрительно к его мании. Пускай бы чинил всем известные, рядовые, «нормальные» часы, что это за странная любовь к редким, отдельно взятым индивидуумам. На это часовщик ответил, что, как известно, львица в противоположность другим животным рождает только одного ребенка, зато это лев! Часовщик сослался при этом на Эзопа, у которого он заимствовал свой афоризм. Председатель артели заявил, что Эзоп контрреволюционер. Об этом часовщик рассказывает в кабинете Ленина, — Ленин хохочет. Он предлагает часовщику исправить кремлевские куранты, — нужно, чтоб эти древние часы играли на весь мир гимн молодой России…

Мы прощаемся с девушкой у Спасской башни, а в это время куранты отбивают очередную четверть — куранты, которые некогда исправил часовщик по поручению Ленина. Мы молча дослушиваем звон курантов и расходимся…

1941, 1942 гг.

# С фронтовым театром…*1‑й Украинский фронт. 1944[[18]](#endnote-15)*

Фронтовая дорога! Пыль… Пыль, пыль без конца. Клубы, облака, тучи пыли. Поля, леса, деревни — все в дымящейся пыли. Мчатся гиганты-многотонки, мчатся «доджи», «виллисы», «форды», мчатся танки, бронемашины, транспортеры, мелькнет, как черная блошка, родная московская «эмка», и снова налетают многотонки, {161} мчатся во весь дух, сверкая на солнце надписями: «На запад!», «На запад!!», «На запад!!!» И все извергают из-под колес везувии пыли.

Наш «Студебеккер», как правило, уступает дорогу. Это терзает сердце шоферу Трофиму. Он профессионал, да еще горьковчанин, да еще автозаводец, — ему ли уступать дорогу! Правда, он морально компенсирован. Он осматривает нас покровительственно и озабоченно.

— Приходится отвечать за вас! — вздыхает он с важностью. — Потому как вы есть ценный груз!

Бывает, что на перекрестках дорог, где дожидаются попутных машин бойцы и офицеры, догоняющие свои части, Трофима берут в окружение.

— Ссади вольняжку! (вольняжка — это «гражданские») — кричат ему. — Нам на фронт!!

Трофим этого только и ждет. Прилепив к губам трофейную сигарету, он обращается к какому-нибудь, обычно пожилому, солдату.

— Ты есть сознательный боец?

— Ну!

— Или ты серый?

— Ну-у!!

— Ты можешь сообразить, голова, кто едет?

— Ну?!

И Трофим, затянувшись дымом, после паузы произносит с тихим восторгом:

— Ар‑ти‑сты!

И наслаждается достигнутым эффектом. Люди отступают, смущаются за некоторые слова, далеко не те слова, которые у них ненароком вырвались, и на прощание машут руками.

Двигаемся дальше. Нас двадцать два человека, и официальное наше название: Фронтовой филиал Государственного ордена Ленина Малого театра. Портативный комплект театра — от директора Баранова до рабочего сцены Швана. И, наконец, я — зритель специального назначения! Сидим на скамьях, на сене, на ящиках с декорациями. Едем пять часов, едем десять часов, едем все пятнадцать. Я смотрю на своих спутников; вначале в волосах у них появляется проседь, затем они совсем седеют от пыли. Зато лица темнеют, буреют, чернеют, видны уже одни глаза. Я обращаюсь к своему соседу:

— Маска! Я все-таки узнал тебя — ты заслуженный артист республики Алексеев!

Идет дождь! Не осенний мелкий дождичек, а июльско-августовский неисчерпаемый, упрямый, беспощадный дождь. Общими силами натягиваем брезентовую крышу, в которой вдруг оказываются кое-какие пробелы. Милые друзья мои, думаю я, — их моют дожди, засыпает их пыль и даже ветер колышет над ними ковыль, — когда они располагаются на отдых в поле.

{162} А машина при всей изуверской ловкости Трофима склонна к коварным сюрпризам. Вы можете взлететь на полметра над сиденьем и спланировать обратно уже на пол или схватить в объятия вашего визави, хотя в этот момент вы настроены, прямо скажем, человеконенавистнически. Мой сосед, комик труппы, добрейшая душа, вечно ворчащий Артов, говорит:

— Мне все твердят: «надо оставаться в образе», «надо оставаться в образе». А мне бы хоть в самом себе остаться! Вот моя сверхзадача!!!

После пятичасовой тряски наш «Студебеккер», если взглянуть на него со стороны, кажется выехавшим прямо из преисподней, с тамошними жителями, эвакуировавшимися на земную поверхность. По моим соображениям, им всем следует дать двухнедельный отпуск. Однако администратор театра, неслыханно жизнеупорный Харитонов, объявляет:

— Энская часть! Через час концерт!

И… как будто ничего и не было: ни пыли, ни дождя, ни жары, ни холода, ни разбитой бомбами и снарядами дороги. Мгновение — и золушка превращается в красавицу! Поднимаются тяжелые крышки сундуков! Мелькают пышные костюмы! Взлетают яркие декорации! С треском распахивается блистательный сказочный веер театра.

Я не узнаю своих спутников. Выходит артист Шорников, умытый, побрившийся, причесанный, напомаженный, щеголеватый, с цветком в петлице, и, раскланиваясь, сообщает, что он конферансье, это значит — самый умный, красивый, молодой и талантливый среди присутствующих, и что недаром — говорит он — его имя «дважды упоминается в Большой Советской Энциклопедии — один раз в отделе знаменитых людей, другой раз в отделе опечаток».

Выходит артист Нефедов, в руках у него гармонь — он растягивает ее во всю ее богатырскую ширь со словами: «Эх, моя боевая, походная, обстрелянная, ро‑о‑о‑одимая!» Или актриса Калининская, нарядная и томная вдовушка в водевиле «Верное средство», или во французском же водевиле «Дама в черном» актриса Муханова — ни дать ни взять парижанка! Или, наконец (а вернее — прежде всего), Малышева в спектакле «Без вины виноватые», молоденькая Отрадина первого акта, словно и не будет впереди двадцати лет, отделяющих первый акт от второго, словно и не было позади двухсот километров фронтовой дороги… Ольга Ефимовна Малышева — только что переболевшая воспалением легких и попросившаяся на фронт! Хрупкая, тонкая фигурка, балованная москвичка… Где источник этой живой воды?

Быть может, это родная почва сцены матерински питает их здесь, на берегах Сана, так же, как на берегах Москвы-реки? Или это древняя кровь комедиантов, которые в тогдашнем «Студебеккере» — крытом фургоне — разъезжали по городам и весям, расстилали цветной коврик и всегда оказывались на посту?!

{163}… Сундуки уложены. Декорации свернуты. Раздается шуточная команда: «По ко-оням!» Трофим заводит машину. И снова пыль, пейзажи войны с обеих сторон, легкие фигурки регулировщиц, вскидывающих флажки над головой. И так — до ночи! Где только не проводит ночь фронтовой актер! И в блиндаже в чистом поле, и в палатке в лесу, и вповалку на соломе в покинутом доме, и в овине, зарывшись в душистое сено, когда всю ночь сквозь дырявую крышу глядят на него гостеприимные польские звезды!..

Как правило, актеров ждет радушный прием. Случаются, конечно, заминки: вовремя не известили или не вовремя приехали. У встречающего офицера довольно кислый вид. В этих случаях Харитонов, обычно ведущий переговоры, мрачно бросает в сторону машины:

— Репин!

И все вешают нос. «Репин» — условный пароль: имеется в виду репинская картина «Не ждали».

Вскоре все улаживается. Однако лейтенант, допустивший промашку, получает нахлобучку от майора, майор от подполковника и так далее, вплоть до генерала, а генерал… Генерал очень озабочен: не приведи господь, еще узнает соседняя дивизия, или соседняя армия, или фронт. Сраму не оберешься!

Бывает и так. Объявлено, что в одиннадцать ноль-ноль за актерами прибудет машина из части полковника Б. Машина действительно прибывает, но не в одиннадцать, а в десять. Сопровождающий офицер извиняется очень бурно и немного вкрадчиво:

— Машина нужна в другом месте! Фронтовая обстановка! Просим прощения! Садитесь, пожалуйста! Фронтовая обстановка!

Актеры уезжают — фронтовая обстановка! — а ровно в одиннадцать к палатке, которую они покинули, подъезжает другая машина. Сопровождающего офицера встречает дневальный и лениво сообщает, что артисты уже уехали в таком-то вот направлении. Офицер из части полковника Б. минуту столбенеет, а затем, схватившись за голову, издает отчаянный вопль:

— Украли!!!

Выясняется, что кражу совершила часть подполковника В. Полковник Б. и подполковник В. обмениваются по телефону сложными оборотами речи. Подполковник В., чтоб угодить полковнику В., делает выговор виновному офицеру, глядя на него влюбленными глазами, а офицер, стоя навытяжку, улыбается до ушей, рапортует, что осознает всю глубину своего проступка. В заключение повар части подполковника В., даже недолюбливающий виновного офицера, подает ему к обеду сто граммов сверх всякой нормы!

Фронтовой актер живет в любых условиях, но это еще не героизм. Героизм — что он играет в любых условиях.

{164} Командование части огорчено: единственное место, которое оно может предоставить для спектакля, это прекрасный девственный лес или образцово пересеченная местность. Но наш бригадир артист Торский, который во всех случаях жизни сохраняет респектабельный вид, любезно отвечает, что он вполне удовлетворен, поскольку близость к природе, как учил Станиславский, и есть назначение подлинного искусства.

Бывает, командование обрадованно сообщает: есть настоящее театральное помещение. Вот тогда Торский становится озабоченным! Он обходит зал, сцену и уборные и возвращается мрачнее тучи, объявляя, что нет еще того, другого, третьего, но что, к сожалению, отказаться неудобно — надо играть!

Читателя интересует, вероятно, как воздвигают театр в середине дремучего леса? Обычно это происходит так. Перед свежесколоченной эстрадой очищают большую площадь, мгновенно заполняющуюся зрителями, — вот вам уже партер. С трех сторон подъезжают грузовики с высокими бортами, густо усеянными зрителями, — значит, вы имеете ложи бенуара. Над ложами зрители располагаются на деревьях — стало быть, есть второй и даже третий ярус. Солнце повисает над головой, сверкая почти так же ярко, как люстра Большого театра. Оживленный разговор среди зрителей, как бывает в Москве на парадном спектакле, когда встречается много знакомых, — а здесь знакомы все. Возбуждающий воздух премьеры! И я в некотором роде чувствую себя при исполнении служебных обязанностей!

Я прохожу за кулисы, там идут приготовления к спектаклю «Без вины виноватые». Гример-художник Евдокимов накаляет щипцы на костре, завивает Отрадину. На двух пнях положена длинная доска, и заведующая костюмами Раиса Александровна Черемухина вместе с помощницей Клавой гладит костюм Миловзорова. Другая помощница, Маруся, развертывает длинный рулон, который оказывается роскошным домом с садом и колоннами. В актерской уборной, среди вереска и ягодных кустов, артистка Алексеева всматривается в зеркало — достаточно ли пикантно лицо у Коринкиной. Артист Стрелин надевает бороду и вместе с ней добродушную улыбку Дудукина. Актер Кабатченко, наоборот, сомневается, достаточно ли убедительно чванливы бакенбарды Мурова. Актер Востров неистово пудрит лицо, пока оно не приобретает проникновенно-бледного вида Незнамова. Актриса Дегтяревская старится на глазах — и вот перед вами Галчиха. Актриса Андрианова, улыбаясь про себя, расчесывает пышную косу Аннушки. Актер Артов путается в балахоне Шмаги, на ходу, так сказать, входит в образ, памятуя все-таки, что надо быть в образе!

Среди них озабоченно бродит художественный руководитель театра. Сергей Петрович Алексеев. Каждого осматривает и каждому внушает:

— Напоминаю, сегодня очень ответственный зритель!

{165} Он говорит так на каждом спектакле. На одном — потому, что сидит командование фронта, на другом — потому, что сидит командование полка, на третьем — потому, что присутствует гвардейская часть, на четвертом — потому, что орденоносная, на пятом — потому, что смотрят танкисты, на шестом — потому, что смотрят летчики, на седьмом — потому, что смотрит наша славная матушка-пехота!

И в самом деле, С. П. Алексеев совершенно прав: каждый зритель по-своему ответствен. Я расскажу два случая, один, которому сам был свидетелем, о другом мне рассказали. Пришли на спектакль польские крестьяне из деревни Хжанув. Сели один возле другого, степенные, молчаливые, суровые, и, стараясь не проронить слова, не спускали глаз со сцены, даже когда занавес бывал опущен. Я обратился к ним по-польски:

— Понятно?

— Ничего не понятно! — последовал неторопливый ответ.

— Почему же вы смотрите?

— Очень интересно! — сказали они со всей серьезностью. Глядя, впрочем, на одного местного жителя, смотревшего спектакль, я почему-то был убежден, что он все понимает. Это был здешний ксендз, человек хоть и довольно порядочного возраста, лет за восемьдесят, однако еще очень бодрый, и даже, я позволил бы себе сказать, боевой, — последняя оценка, как выяснилось затем, не оказалась уж столь невероятной! Учитель из Хжанува, воспылавший ко мне симпатией после того, как я выпалил перед ним по-польски целую строфу из «Пана Тадеуша», выдал мне тайну почтенного пастыря. Учитель никогда, конечно, не поделился бы ею со мной, если бы сам ксендз после своего знакомства с танкистами генерал-полковника М. Е. Катукова не стал менее опасливо относиться к тому, что его тайна раскроется. А впоследствии и сам ее обнародовал. Оказывается, пан ксендз отлично знал русский язык, поскольку в молодости жил в Санкт-Петербурге, был блестящим офицером лейб-гвардии его императорского величества и так далее полка! По разным, однако, обстоятельствам вышел в отставку, надел сутану священника и удалился в глухую польскую деревушку. И вот полвека спустя, а то и больше, после того как он в последний раз был в Александринке, он очутился в русском театре, для чего ему не надо было даже выезжать из Хжанува, ибо сам театр прибыл в Хжанув. Что же тут удивительного, если я обратил внимание на необычного зрителя, который смотрел спектакль с такой непосредственностью, словно ему было не восемьдесят лет, а ровно в десять раз меньше. И после, когда мы познакомились, он с бешеным энтузиазмом объяснял мне, кто были Ермолова, Комиссаржевская, Самойловы, Садовские и другие, а я сидел и, широко раскрыв рот, слушал так, что со стороны (если бы не некоторые детали) можно было подумать, будто это он театральный критик из Москвы, а я — ксендз из Хжанува.

{166} Второй случай — мне о нем рассказывали — произошел на другом участке фронта, по которому разъезжал фронтовой театр ВТО. Театр этот приехал в назначенную часть ночью, после двенадцатичасовой дороги, однако, несмотря на позднее время, командование части просило актеров прямо сейчас же показать спектакль, причем было сказано, что в зрительном зале будет только один зритель, для него одного, единственного, и надо дать спектакль. Когда актеры узнали, в чем дело, они без лишних слов стали готовиться к спектаклю, и только волнение мешало им гримироваться, а гримировались они с большей тщательностью, чем когда-либо, может быть, чем за всю свою жизнь в театре. Расскажу кратко, так же, как рассказали мне. Командование части направляло в тыл к противнику лейтенанта-разведчика с приказом взорвать вражеский объект. При выполнении задания неизбежно должен был погибнуть и сам лейтенант. Вот этому офицеру, чтоб таким способом выразить ему свое уважение, свою любовь и благодарность, командование просило показать спектакль. И спектакль был показан полностью, от начала до конца, и в зале сидел один-единственный зритель, он знал, почему для него играют актеры, так же как знали это актеры. Окончив спектакль, актеры поклонились в пояс своему зрителю, лейтенант расцеловался с актерами, с командованием, отправился на задание, выполнил его и погиб…

… Нелегко, скажут, играть в лесу или в поле. Вот, должно быть, радость, когда попадается настоящее театральное здание, а ведь такие счастливые случаи бывали. На это можно ответить — «как сказать!». Вот вам, к примеру, картина театрального съезда во вполне оборудованном театральном здании.

За два часа до начала все места заняты, а так как на каждом стуле сидят по крайней мере два человека, — то вот вам для начала полторы тысячи человек. Автоматчики у входа, которые заменяют здесь капельдинеров, строго предупреждают:

— Местов нет!

Наивная угроза! Подкатывают к театру один за другим «виллисы» и «доджи», у каждого пассажира на коленях стул, который он прижимает к груди и отдаст только вместе со своей жизнью. Они решительно входят в зал, смело отвечая оторопевшему автоматчику и барабаня при этом кулаком по сиденью:

— Вот места!

Сплошное море голов выходит из берегов, поднимается выше уровня и заливает авансцену. А когда раскрывается занавес, грозный поток просачивается дальше, — и бывает так что Кручининой ближе обратиться к старшине Сидоркину, чем к актеру Незнамову.

Кроме зрителей, сидящих на сцене, есть зрители, стоящие по бокам сцены, полно зрителей и за кулисами. И когда я однажды прошел туда, я увидел, как стоят один за другим, согласно ранжиру, впереди — генерал-полковник Новиков, который {167} ростом пониже, сзади — генерал-полковник Бирюков, который ростом повыше. Снаружи в это время расторопный сибирячок уже подтягивает к окну высокое бревно, и вот стоит на темечке бревна, стоит на левой ноге, затем на правой, снова на левой, стоит все четыре часа, иначе потеряет место. Внизу толпятся земляки и умильно глядят на счастливца, но он, будучи в курсе басни Крылова о вороне и кусочке сыру, отклоняет самые фантастически лестные обращения!

Для полноты картины следовало бы дорисовать какой-нибудь боевой фон. Но столько раз уже писали, как «концерт шел под аккомпанемент орудийных выстрелов», что не надо бы повторяться. Один случай все же расскажу.

Дело было на западном берегу Вислы, на крайней выпуклости фронта. Вечером луч нашего прожектора прошивал небо, навстречу ему возникал луч другого прожектора, и это был уже немец. Оба луча обходили небо, встречались, замирали на мгновение и снова расходились. Под этими скрещенными лучами, под открытым небом и шел спектакль.

В самый разгар действия над головой появились «мессер-шмитты», они шли на операцию. «Мессера, мессера», — раздались голоса среди зрителей, и многие подняли головы. Актеры, в этот момент почувствовали, что сейчас хозяева — они, а публика — гости, и что от них, актеров, зависит настроение, поведение, тонус. И они так сосредоточились, что сокровенностью своей игры заставили сосредоточиться и зрителей. И уже не слышно стало голосов, и никто больше не поднимал головы, хотя «мессера» продолжали лететь. Что говорить о зрителях. Легендарно их бесстрашие. Но в данном случае мы позволим себе вписать очко в пользу актеров…

Я видел спектакль, где сценой служил небольшой сарай, а залом — зеленый луг, сплошь залитый толпой. В середину этой толпы въехал всадник, зрители даже не обратили на него внимания. Он уронил поводья и, полуоткрыв рот, уставился на сцену. Я залюбовался этим зрелищем. Я подумал, что давненько что-то не видел зрителя верхом на лошади в самом центре зрительного зала! Каждую реплику Шмаги он встречал таким смехом, что лошадь оседала под ним, съезжая задом, и снова становилась в первую позицию, скосив один отчаянный глаз на сцену, другой — на седока.

Смех! Смех здесь нужен, как воздух, как вода! При одном слове «театр» люди готовы смеяться. Театр здесь синоним смеха. «Смешное будет?» — спрашивают. Попробуйте сказать, что нет. Громко повторяют остроту и снова смеются. Рассказывали про зрителя, который из-за смеха пропустил смешную реплику; досадуя на себя, он взял себя в руки, заставил себя быть серьезным, а после спектакля всю ночь отсмеивался, не давая никому спать. Даже тот, кто сидит далеко и плохо слышит, — смеется, потому что смеются другие. Еще до начала спектакля на всех лицах {168} улыбки, какие мы видим в Москве после очень веселого спектакля, а здесь он еще не начинался! Я видел раненого полковника, его внесли в зал на носилках. Он смеялся, неистово размахивая руками. Кто не смеялся — так это врач, он сидел у изголовья раненого и испуганно внушал ему:

— Вам вредно смеяться!

— Это вам вредно, — кричал сквозь смех полковник. Одного раненого я никогда не забуду. Это было в полевом госпитале, во втором эшелоне, на берегу Вислы. Я не знал, молодой ли он, красивый ли, потому что лицо и грудь его были сожжены, виднелись кости черепа, черные, как лак. Он сидел выпрямившись в кресле и смотрел суровыми неподвижными глазами, резко сжав зубы. Кругом хохотали, хлопали, бесновались, — он становился еще строже. Он словно был еще за порогом жизни и оттуда смотрел на этот чуждый ему мир с жестоким и упрямым недружелюбием. Да, вы встречаете таких, как он, которых никогда не забудете, — обожженных, потерявших конечности, изуродованных в расцвете молодости. Война для них кончена, и они смотрят и не хотят смотреть в свое будущее, в свою будущую личную жизнь, в свое будущее участие в жизни людей. Большой путь внутри себя проходит такой человек, прежде чем наступит перелом. Над ним сострадательно и заботливо склоняется родина, друзья, близкие. Пусть не последнее место займет среди них искусство.

Я не отрываясь смотрел в лицо обожженного танкиста. Одна веселая комедия сменялась другой, пять комедий подряд были показаны в этот день. Он оставался таким же. И только в самом конце, когда я потерял уже всякую надежду, я заметил, — и необычайное, щемящее чувство охватило меня, — я заметил, что лицо его потеплело. Смягчились глаза и взглянули кругом, быть может, в первый раз, взглянули доброжелательнее и дружелюбнее. И увидели и этих смеющихся людей, и ветку каштана, и синеющий вдали лес. И оттого, что они все это наконец увидели, именно оттого, что увидели, смутная, отдаленная, мерцающая улыбка, словно была и не было ее, скользнула по его лицу. И я сказал себе, что если бы театр, с которым я совершил весь этот путь, сделал только одно это дело, — за то, что он — театр, он — искусство, возвратил к жизни этого человека, великая ему честь и хвала!

… «Без вины виноватые»?! Еще в Москве возникали у нас сомнения, следует ли везти на фронт эту «слезную драму», и основательно ли мнение, что там нужна только комедия. Этот взгляд как будто подтверждался на фронте. Однажды на спектакль, прямо с передовой, приехал молодой лейтенант, вбежал к нам с радостно возбужденным лицом, и первое, что он спросил: «Смешное будет??» Ему ответили, и он, мало сказать, огорчился, — он рассердился. «Хватит нам здесь драм! А вы еще из тыла привозите!»

{169} Вот мы вроде бы и получили искомый «ответ».

Офицер все же остался и просидел до конца. Можно было не смотреть на сцену, достаточно было глядеть на его лицо, чтобы все видеть, и когда пришел Муров, и когда ушел Незнамов, и когда вернулась Кручинина. На Мурова он смотрел полуотвернувшись и только изредка исподлобья поглядывал. Во время рассказа Галчихи у него дрожали губы. Когда в гостиницу к Кручининой пришел незнакомый ей актер Незнамов, лейтенант быстро спросил у меня: «Это ее сын, да?» — с таким видом, словно от моего ответа зависела его собственная судьба. Я поспешил ответить, и он весь просиял. «Я это знал, — сказал он шепотом, — я чувствовал!» Опустился занавес, и он долго хлопал, но какими-то отсутствующими руками. Он шептал про себя: «Боже, до чего хорошо, до чего хорошо…» — и это относилось не столько к игре актеров, сколько к его собственному ощущению, к тому сладостно-прекрасному чувству, которое овладело им. «Скажите, — обратился он ко мне, — у них есть ордена? Я отдал бы половину своих». Я посмотрел на его грудь и подумал, что, пожалуй, половины хватило бы на весь театр. Все-таки я напомнил ему, что он сказал о драме.

— Я?! Я сказал? — вскипел он. — Ничего подобного! Я! Вздор какой…

И чем больше он сердился, тем больше я улыбался, получив наконец «ответ».

В другой раз мы смотрели спектакль на аэродроме пикирующих бомбардировщиков. Театр походил на улей — так жужжали кругом самолеты. Сидел весь полк, все офицеры, все, можно сказать, в ранах и орденах. Да, это были воины и мужчины, пикирующие летчики, лучшие из лучших, прошедшие всю войну солдаты — бесстрашные, безжалостные, беспощадные и, казалось мне, уже и бесчувственные. И вот, я смотрел внимательно, не было ни одного, кто бы не смахнул слезы. Со мной рядом сидел командир полка, он видел мелькающие кругом платки, но сам решил быть «выдержанным». Не легко ему это давалось, — он жевал губами, откашливался, тер переносицу, но «не сдавался». Неожиданный голос сзади прекратил эту бесполезную борьбу.

Это был совсем юный лейтенант со звездочкой Героя.

— Товарищ полковник, да вы не стыдитесь, вы плачьте. Смотрите, — сказал он и рассмеялся, — я совсем изревелся.

И полковник рассмеялся уже весь в слезах.

До того молчаливый, он стал вдруг словоохотливым. Он сказал, что недавно потерял четырех лучших друзей и не плакал, а сейчас…

— До чего это, — сказал он, подыскивая слова, — понимаешь, до чего это… правильно!

Драма о женщине, которая ищет своего сына, а сын находится рядом, вероятно, самая маленькая из драм, свидетелем которых был этот человек. Но драма эта была для него разрядкой. {170} Ибо переживания войны, оставляющие жестокий след в душе человека, находят себе выход также через благородное волнение искусства.

Я сошлюсь еще на одного зрителя.

Старый солдат, со стриженой седой головой, он сидел не шелохнувшись все четыре акта, прижимая к груди автомат. Он не имел представления об антрактах и не отводил глаз от сцены. Когда его спросили, понравился ли ему спектакль, он сказал так: «Слеза очищает». Слеза, которая не ослабляет, а очищает, закаляет для дальнейших испытаний. И пьеса о материнской любви, растрогавшая эти суровые сердца, поддерживала высокие побуждения, ради которых эти люди взялись за оружие. Стало быть, скажем, — нужны на фронте не только веселые водевили развлечения ради. И они, естественно, нужны. Но нужны Островский и Шекспир, русские и мировые классики, нужно дать людям пищу для размышлений и чувств. Правда, успех «Без вины виноватых» имеет свое дополнительное объяснение, оно пришло мне в голову после одного случая.

Во фронтовой палатке у одного из бойцов я увидел деревянный ящик, обычный солдатский сундучок, который его владелец открывал чаще, чем его товарищи свои сундуки, и без всякой, казалось бы, надобности, а соседи по палатке, как только он открывал его, подходили к нему и стояли целой группой все время, пока он в нем возился, а он возился подчас больше для виду, потому что этого скрытно или явно хотели его товарищи, а кто-нибудь из них, случалось, прямо обращался к нему: «А ну, открой!» и он беспрекословно открывал.

На внутренней стороне крышки сундучка была аккуратно прибита гвоздиками картинка, изображавшая… ангела, ангелочка. Собственно говоря, это был обыкновенный мальчишка, светловолосый и голубоглазый (картинка была в красках), а то, что за спиной мальца торчали крылышки, ничуть не умаляло его достоинств в глазах бойцов, для них это был не ангел, а ребенок. Уже после владелец ангела рассказал мне, что нашел его в горевшем польском доме, осторожно снял со стены, по-видимому, не спеша, хотя дом со всех сторон обстреливался, бережно спрятал на груди под шинелью и только тогда ушел, — это было единственное, что он унес из этого дома. И боец и его сундук с тех пор стали популярны. В этой нечеловечной, кровавой обстановке жажда видеть ребенка была так велика, что люди могли стоять часами, не проронив слова, и смотреть на этого польского мальчика с крохотными крылышками. И когда Кручинина рассказывала о своем сыне, каким он был, когда был маленьким, и когда она, видя его взрослым, продолжала видеть его маленьким, в эти моменты в зале слышалось подозрительное сопение и кашель, и я вспоминал сундучок бойца и думал, что успех у этой пьесы сейчас иной, чем если бы ее показывали в обычной мирной обстановке, иной, чем даже задумал сам Островский…

{171} Много чего еще ждет фронтовой зритель. Он просит: дайте что-нибудь о Москве — пьесу о Москве, рассказ, как живет Москва, поэму о Москве, хотя бы песенку, стишок о Москве.

Москва! Чем она дальше, тем она ближе. Вечерами в лесу из палатки политотдельца доносятся позывные Москвы. Далеко в прозрачном воздухе слышен их мягкий серебряный перезвон. И все замирает. Кто говорит — умолкает. Кто ходит — останавливается. Куст не шелохнется! И все слушают, вслушиваются в самую эту музыку. Позывные Москвы! Как много в этом звуке…

К нам приходит девушка-зенитчица. «Вы из Москвы?» — «Из Москвы». — «Из самой-самой?!» — «Из самой-самой». — «Кривоколенный переулок знаете?» — «Знаем!» — «Давно видели?» — «Совсем недавно!» — «Ну и как?!» — «Ничего, стоит». — «Да ну!» И она смешно всплескивает руками и вот коснется вашего рукава, словно тем самым прикоснется к своему родному дому в Кривоколенном переулке.

Боец, вернувшийся из боя, сообщает, что только что взят Сандомир. Значит, говорим мы, будет салют. И боец, вытирая черный пот, отвечает улыбаясь: «Пускай Москва порадуется».

В трех километрах от переднего края, который порой бывает похожим на край света, люди, неделями не выходившие из боя, не разувавшиеся, не умывавшиеся, встречают на дереве беленький листочек — афишку театра. Слово, на которое они все смотрят, которого по очереди касаются пальцами, — это слово «Московский». «Москва», — говорят они друг другу. Когда представитель театра перед началом спектакля обращается к публике: «Товарищи, привет вам от Москвы!» — он имеет самый большой успех.

… Снова укладываем сундуки. Садимся в машину. Нефедов, тронув свой баян, напевает «волжскую», подтягивает прекрасным своим голосом самая молодая актриса труппы Маша Андрианова. Далеко по темнеющим полям несется русская песня, которая здесь, вдали от Родины, особенно дорога и близка нашему сердцу.

1944 г.

# Ростовские спектакли[[19]](#endnote-16)

## 1

Мне предстоит рассказать о ростовских спектаклях после освобождения города от немецких захватчиков. Но нельзя говорить о театре, не сказав о городе, о произведенных фашистами разрушениях. Ибо на фоне этих разрушенных стен ростовские жители смотрят спектакли своего театра, и кажется, что и работники театра, создавая эти спектакли, должны, так сказать, оглядываться {172} на эти стены, как бы преисполняясь ответственности перед людьми, город которых разрушен.

Я, бывший ростовский житель, вечерами смотрел спектакли, а днем бродил среди руин. Я увидел дом, в котором жил, — он взорван; университет, в котором учился, — его красивые аудитории превращены в мертвые пещеры; редакцию газеты, в которой начал печататься, — она в развалинах. Я бродил и думал: быть может, это мое личное чувство, мое личное горе? Но вот за месяц перед этим, проездом в Закавказье, мне пришлось быть в Сталинграде. Раньше я никогда там не бывал и впервые увидел этот героический город в руинах. И вот до сих пор преследует меня эта современная Помпея. И хотя о ней уже сложилась целая художественная литература, она не передает и тысячной доли того огромного впечатления, которое вызывает сам разрушенный город. И о Ростове есть литература, однако единственный документ, впечатление от которого может сравниться с этими разрушениями, — акт комиссии, расследовавшей злодеяния фашистов в Ростове.

Однажды я слышал разговор двух писателей. Один спросил другого:

— Почему наши повести и пьесы слабее действительности, которую они изображают? Почему то, что мы пишем, меньше впечатляет, чем то, о чем мы пишем?

Второй ответил:

— Мы в этом не виноваты! Факты выше искусства, и никакая литература, театр, живопись не в состоянии соперничать с впечатлениями, которые приносят подлинные события и живой человек.

Есть люди в искусстве, в театре в частности, которым нравится эта теория, которые хватаются за нее, как за щит, когда слышат упреки по своему адресу. А теория эта не новая. Каждый раз она всплывает на поверхность, когда художник не в силах выразить напор окружающей его жизни и, опуская руки перед ней, объявляет, что максимум, что можно сделать, это отобразить факты. И что, стало быть, чем «ближе к жизни», чем меньше художник фантазирует и «сочиняет», чем точнее, не мудрствуя лукаво, фиксирует то, что видит и слышит, тем он ближе к истине.

Не будем спорить с этими взглядами, ограничимся одним примером.

Имеется огромное количество материалов — архивов, мемуаров, дневников, всяческой иконографии и прочих документов об Отечественной войне 1812 года. Читая их, мы словно становимся очевидцами той эпохи. Однако наглядно и осмысленно мы ее увидели в романе Толстого «Война и мир». Скажу больше: москвичи, пережившие 1941 год в Москве, — бомбежку, наступление врага, оборону, эвакуацию, — то есть очевидцы, свидетели и участники тех дней, обращались к страницам толстовского романа и находили {173} там выражение для своих мыслей и чувств, хотя очевидна разница в фактах и событиях обеих эпох.

Не будет парадоксом замечание: очевидцы и участники событий 1812 года, если бы могли прочесть толстовский роман, нашли бы, что они несравненно больше почувствовали, поняли и даже увидели в нем свою эпоху, чем из своего непосредственного опыта. Если же считать, что искусство по природе своей неспособно подняться до уровня жизни, то надо быть последовательным и сказать, что заниматься надо не столько искусством, сколько составлять документы.

Нет, в этих разрушенных стенах, в этих жертвах, в этих героических подвигах, в этих злодеяниях, во всех этих фактах, свидетелями которых мы являемся, скрыт материал, который в руках художника произведет не менее, а то и более глубокое впечатление не только на потомков наших, но и на нас самих, чем даже в известном смысле сами эти факты и события.

Значит, в разрыве, о котором спорили два писателя, виноваты не искусство и не действительность, а они, художники. И, значит, к ним самим следует направить упреки в самоуспокоенности и самодовольстве, и бюрократическом, формальном отношении к жизни, без ее пытливого и страстного освоения. Пусть же эти разрушенные стены, великие подвиги наших героев, неизмеримая низость наших врагов, пусть эта потрясающая реальность жизни будет нам напоминанием об ответственности художника, который должен быть сам так захвачен тем, что он видит, чтоб действительно до глубины души поразить и воодушевить того, к кому он обращается.

В особенности же этого требуют люди освобожденных земель. Надо восстанавливать там здания, надо восстанавливать и души. Сейчас на освобожденные территории съезжаются инженеры разных специальностей — строители, механики, металлурги. Актеры, как и писатели, — инженеры душ человеческих, и у них есть свои задачи. К кому они в первую очередь обращают свое слово, свое искусство?

В повести Горбатова «Непокоренные» выведен старый рабочий Тарас. После изгнания оккупантов он чувствовал себя как человек, вышедший из тюрьмы. У такого человека возникает особое чувство свободы, жажда жизни, особое выстраданное понимание того, что такое свобода, чистый воздух, небо над головой. Для него и подобного ему зрителя и читателя искусство является оздоровляющим моральным воздухом, по которому стосковались его легкие. Вот зачем он приходит сейчас в театр.

В повести Горбатова выведен, однако, и другого типа персонаж — Лиза. Русская девушка, дочь рабочего, стала стыдиться того, что она русская и советская девушка, даже того, что она — Лиза. Она назвала себя Луизой. Хвастать здесь нечем, но и скрывать незачем, что подобные Луизы могут оказаться в зрительном {174} зале театра. Есть испоганенные, развращенные, искалеченные, деморализованные человеческие души, ими надо заняться, и искусству не в последнюю очередь.

Вот случай, происшедший в Ростове.

Одна девушка встречалась с немцами, бывала на их вечеринках. Как и некоторые другие морально и психологически неустойчивые люди, она думала, что все кончено, фашисты навсегда взяли верх и что, следовательно, надо как-то жить и приспосабливаться. Она и стала приспосабливаться и житейски и душевно. Немцы были с ней, красивой девушкой, вежливы, дарили цветы, конфеты, любезничали, и она находила, что они, в конце концов, довольно приятные молодые люди.

Однажды — дело было зимой и улицы были завалены снегом — она шла по узкой тропинке между сугробами. Навстречу шел немецкий офицер. Поравнявшись с ней, он не подумал уступить ей дорогу, наоборот, нагло пошел прямо на нее и заставил ее свернуть в сугроб. Возмущенная, она повернулась к нему и заявила, что она — женщина и что с женщинами надо быть вежливым. Офицер взял под козырек, поклонился и сказал: «Вы правы, с женщинами надо быть вежливым. Но ведь вы — русская женщина, стало быть, вовсе не женщина, а животное, как весь этот дикий народ, — животное же должно уступать место человеку».

Офицер изысканно раскланялся и пошел дальше. Девушка разрыдалась и, громко плача и не скрывая своих слез, шла по улице. Дома ей сказали: «Так тебе и надо». Она была задета и как женщина и как русская, но это свое национальное достоинство почувствовала только тогда, когда так грубо и цинично была оскорблена.

Можно представить себе таких девушек, морально развращенных оккупантами. Надо понять «духовную» стратегию фашистов. Они оставили после себя моральные мины замедленного действия. Они пользовались своим пребыванием, чтобы развязать дикие, первобытные инстинкты человека, низость, корыстолюбие, хищничество, собственнические, эгоистические чувства, расовые предрассудки, которые одолевались всем строем нашей жизни, воспитывающим социалистического человека.

Следовательно, надо видеть среди зрителей не только героев, как Тарас, которые оказались победителями, — надо увидеть там и жертвы, как Лиза, которые в той или иной мере были деморализованы, растлены.

## 2

Решающую роль, естественно, должен сыграть современный репертуар. Что пьес у нас мало, это известно, однако, прежде чем обвинять драматургов, что они мало пишут, спросим себя — как мы используем то, что они все-таки пишут.

{175} В двух ростовских театрах идут пьесы о Надежде Дуровой: в одном под названием «Надежда Дурова», в другом под названием «Давным-давно». В трех театрах идет «Раскинулось море широко». В Москве эта пьеса идет только в одном Камерном театре, и то возникал вопрос: не слишком ли широко раскинулось это море?

Что касается, например, такой пьесы, как «Нашествие» Леонова, она идет только в одном — Ростовском театре Красной Армии, актерский состав которого слабее труппы главного драматического театра города — Театра имени Горького. Чем объяснить, что этот театр, находившийся в эвакуации в сравнительно благоприятных условиях, не взялся со всей энергией за постановку «Нашествия», чтобы, вернувшись, показать ростовскому зрителю зеркало, в котором тот увидел бы свое отражение? Ведь леоновская пьеса о нашествии — это до известной степени и пьеса о Ростове.

Мы слышали, что пьеса не нравится Театру имени Горького и что этим следует объяснить его равнодушие к Леонову. Это не единственный случай прохладного отношения к этой пьесе, и, может быть, следовало бы подробнее разобраться в ней для того, чтобы ставить ее не по необходимости, а по желанию. Недоверие к «Нашествию» вызвано и тем, что хотя пьеса идет во многих театрах, однако далеко не с тем успехом, на который рассчитывали, когда пьесу читали. И верно, в чтении пьеса волнует, со сцены впечатление бледнее. Откуда такое противоречие? В Малом театре пьеса имела посредственный успех; для удобства ее старались свести к привычным и знакомым ассоциациям, ее осваивали по старинке. Доктор Таланов — врач, провинциальный земский врач, стало быть, давно известный персонаж. Затем жена врача — домохозяйка, тоже более или менее привычная фигура. Дочь — учительница, провинциальная хорошая девушка, она учит детей в школе — тоже хорошо знакомый тип. Неудачник-сын, забулдыга, пьяница, — нетрудно найти в прошлом подобного героя. Знакомые всё лица! В результате, если бы не время действия — Отечественная война, никто ничего особенного, нового в этих людях не заметил бы. Оттого волнение, которое вы испытывали, читая пьесу, терялось при просмотре спектакля, и винили в этом не режиссера, а, сваливая с больной головы на здоровую, — автора, который-де хороший писатель, но плохой драматург, его можно читать, но не смотреть. С этой оговоркой, компрометирующей автора, пьеса шла в ряде театров.

Однако в некоторых театрах она шла лучше, чем в Малом, и, например, в Театре имени Моссовета, в постановке Завадского, временами поднималась до уровня, на котором она написана. Разрыв между пьесой и спектаклем уменьшился. Завадский нашел правильный путь к этой пьесе, потому что рассмотрел в ней автора. Сплошь и рядом театры играют только жизнь, показанную в пьесе, и игнорируют автора. Немирович-Данченко учил: прежде {176} чем объяснить себе пьесу, объясните себе автора. Одних и тех же людей, одни и те же события изображают Чехов и Горький, Горький и Островский, Толстой и Гоголь, Гоголь и Достоевский, и если вышелушить события и людей из их *авторского восприятия*, то сами события становятся безжизненными и неправдоподобными. И только поняв автора, можно понять и увидеть жизнь, которую он изобразил.

Известно, что чеховские пьесы до постановки их Художественным театром провалились на сцене, хотя их играли превосходные актеры, и происходило это потому, что играли события в пьесах Чехова, не заинтересовавшись самим Чеховым, а, потерпев неудачу, торопились обвинять Чехова, объявляя, что он — хороший писатель, но плохой драматург. Однако Художественный театр, поняв Чехова, сделал одушевленной и жизнь, показанную Чеховым. Этот принцип Художественного театра слабо воспринят на периферии. Каков там традиционный критерий «хорошей пьесы»? Когда в ней есть «роли», когда «завинчен» сюжет, когда «остер» диалог. Однако эти требования лежат в плоскости драматургической технологии, которой обязан владеть каждый профессионал. Но если бы дело было только в этих технологических требованиях, то я не знаю, чем бы отличался один автор от другого. При таком взгляде естественно, что театру придется по душе лишь то, что дает профессионал, что сделано «без дураков». Но то, что идет от художника в более широком смысле, от нового, каждый раз нетрадиционного, все, что отрывает от того, к чему привыкли, вызовет в этом случае недовольство, — и вот тогда и появляется спасительный приговор: хороший писатель, но плохой драматург.

Завадский сумел объяснить Леонова. В Леонове не без основания находили оглядку на Достоевского и корили за это. Существует инерция отрицательного отношения к Достоевскому, от которой рикошетом пострадал и Леонов. Но Достоевский — это не только любовь к страдальчеству, к душевному подполью, к христианскому смирению, что законно отрицается, — Достоевский вместе с тем гигантский пафос русской души, гигантская страсть, сбрасывающая с себя те оковы жизни, с которыми она не может примириться. И если верно было сказано, что Достоевский душил и давил в себе революционера, то надо сказать, что этот революционер бурно сопротивлялся и что эта внутренняя схватка, внутренний конфликт Достоевского вырывается наружу.

Леонова рассматривали с точки зрения отрицательного влияния на него Достоевского, игнорируя положительное, что он воспринял от великого художника. В Театре имени Моссовета это положительное начало и было обнаружено. В чем оно заключается?

Толстой рассказывает в «Войне и мире», как Пьер Безухов приехал на Бородинское поле и бесстрашно присутствовал во время сражения. Чем был вызван этот порыв? Толстой дает ряд {177} объяснений, и среди них одно, которое он особо подчеркивает. Он говорит об одной черте, которая, как он пишет, свойственна исключительно русскому человеку. Бывают такие моменты в его жизни, когда все то, что люди считают благом, — богатство, имущество, обеспеченность, все, ради чего как будто живет человек, — со всем этим русский человек без сожаления может расстаться и даже наслаждаться тем, что расстается. И руководит им то высшее начало правды, которое дороже ему и имущества, и семьи, и его самого.

Вот это поразительное чувство, которое может возникнуть неожиданно у самого обыкновенного человека, как взрыв, как страсть, составляет очень важную черту и русского народа и русской литературы. Эта черта присутствует у таких как будто противоположных друг другу писателей, как Горький и Достоевский.

Достоевский любит описывать людей, которые ждут «своего часа», чтобы сбросить с себя все бренное, суетное, корыстное ради более высоких целей. В женщинах Достоевского — в Грушеньке, Настасье Филипповне — эта черта получает гениальное воплощение, черта, которая может быть определена словами Горького: «Человек выше сытости».

У Горького от Фомы Гордеева до Егора Булычова раскрыта галерея чисто русских типов, которые приходят к такому часу своей жизни, когда они с яростным наслаждением расстаются со всем тем, что считается человеческим благом, и когда высшим мерилом становится для них идея *правды*. Эта черта нации, характеризующая личность и народ, до некоторой степени объясняет «загадку», перед которой останавливаются иностранцы, называя Россию непонятным сфинксом. И в 1812, и в 1917, и в 1941 годах — во всех этих исторических датах виден великий народ, который в решающие моменты своей исторической судьбы проявил во всей мощи свою душу.

Подобные же мотивы есть и в творчестве Леонова, особенно в «Нашествии». К ним относились невнимательно, по-моему, потому, что подходили к этому автору с узкосоциологическим мерилом; социальный анализ основополагающий, однако он неполон, если исключить из него национальный мотив. Вот почему в «Нашествии» только и видели, что «прослойку» интеллигенции, и все дело сводили к бытовым и психологическим ситуациям, когда Таланов рассматривался как тип врача, жена Таланова — как жена врача, дочь их Ольга — как тип учительницы, а сын Федор — как тип заблудившегося интеллигента. Все они выполняют свой долг. Констатированием этого долга и ограничивались театры, не замечая главного — того могучего натиска внутренних страстей, которые одушевляют героев и которые вырвутся в час, для них назначенный. Правда, бывает, что сам Леонов «мешает» себе. На его произведениях порой лежит густой лак специфической леоновской стилизации, что сковывает свободное проявление бушующих страстей его героев. Но эти страсти все же живут, и {178} театр должен помочь автору дать выход этим страстям, а не загонять их обратно, оказывая этим медвежью услугу автору.

В Театре имени Моссовета и проявилось подлинное понимание «Нашествия».

Я укажу для примера на исполнение М. Ф. Астанговым роли Федора. Обычно на сцене леоновский Федор выглядит размагниченным интеллигентом, он стоит между двумя берегами и не знает, к какому пристать. У Астангова Федор — отчаянной решимости человек, у которого дошло, что называется, «до горла» и у которого все обычные расчеты позади. Это двигающийся пороховой погреб, в любой момент он может взорваться и хочет взорваться, не жалеет себя, даже наслаждается тем, что не жалеет себя, чтобы в самой своей гибели достичь высшего удовлетворения. Перед этой цельной, страстной, мощной, неодолимой силой фашисты чувствуют испуг и растерянность, не понимают ее и смутно только предчувствуют в ней зловещие признаки той грозы, которая собралась и вскоре разразится над ними.

Одна роль Федора сразу поднимает спектакль до уровня трагедии, и воздух спектакля, который в Малом театре носит характер бытовой и домашний, здесь наполнен предгрозовой атмосферой, идущей не от орудийных выстрелов за окном, а от той бури, которая назревает в человеческих душах.

В чем действительно следует упрекнуть Леонова, а заодно с ним и театры (поскольку от актера зависит дополнить автора) — это в упрощении образа коммуниста Колесникова. Федор лучше и понят и написан Леоновым, чем Колесников. Различие этих людей заключается помимо всего другого не только в том, что один человек «определенный», а другой «шатающийся», что один знает, чего он хочет, а другой «ищет». Различие заключается в том, что в Федоре решает стихия, в то время как в Колесникове — разум. Сознательное начало (которому он умеет подчинить себя, которое направляет его) — принципиальный мотив в образе Колесникова.

Напомним, что Горький и как художник и как публицист настойчиво развивал эту тему. Даже в его славословии Пушкину виден этот мотив. Горький искал и находил этот род людей, кто бы они ни были, и где бы они ни были, и в какой — большей или меньшей — мере они ни обнаруживали бы эти интересующие Горького свойства, — от Сатина до Павла Власова. Образ Ниловны в повести «Мать» есть выражение этой идеи сознания, его возникновения, его процесса, роста сознания в рядовой русской женщине. Горький изучал и описывал русское, народное революционное движение не только в его стихийности, но и в его разуме, для Горького русский пролетариат и был выразителем и средоточием сознания народа. В очерке о Ленине Горький обрисовал эту черту как черту нации.

Этот опыт Горького должен быть глубже воспринят нашим искусством.

{179} У леоновского Колесникова виден не столько разум, сколько рассудок, не хватает мысли, осмысления мира (которое, однако, проявляется у него хотя бы в том, например, что он лучше понимает, что происходит в душе Федора, чем сам Федор). Сознательное начало у Колесникова показано театрами малоорганично, скорее механично, выглядит как привесок. Но ведь спокойствие и уверенность Колесников черпает в своем сознании, а не просто в характере. У иных исполнителей Колесникова свойственная ему уверенность перерастает в самоуверенность, а порой даже в самодовольство, сопровождаемое снисходительно-ироническим отношением к Талановым, перед которыми он неприятно подчеркивает свое превосходство. И происходит это оттого, что актер наигрывает уверенность, не выводя ее из мировоззрения и идейности героя. В образе Ольги Талановой, учительницы, у актрис преобладает суховатая и книжная рассудочность, в то время как в Ольге, так же как и в Колесникове, хотя и в меньшей степени, намечено Леоновым то же начало, но не доведено до конца, не осознано то единство мировоззрения и мироощущения, которое нас здесь интересует. Доверие Колесникова к Ольге на этом именно основано, а в спектаклях можно подумать, что он ей доверяет только потому, что она «проверена».

Отсутствие философии, философского подхода к искусству и привело к неудачам «Нашествия», вызвало недоверие к леоновской пьесе. Если иных деятелей театра не убеждают «рассуждения», то, может быть, их убедят факты — успех Театра имени Моссовета, достижения Астангова? По этой же причине — невнимание к философии — все еще мало внимания к леоновской драме вообще, которая — не будет преувеличением, если это сказать, — наиболее широко во всей истории русской драмы представила нам жанр трагедии.

Второй спектакль, который мы видели в Ростове, на этот раз — в Театре имени Горького, — «Русские люди» Симонова. В нем надо отметить известный успех в изображении фашистов, что в первую очередь составляет заслугу автора. Вопрос, как показывать врага, заслуживает особого обсуждения. В первое время войны литература показывала врага примитивно. Традиционный штамп злодея — негодяя, зверя, хама, который мы знаем по старой мелодраме, — модернизировался для современных целей. Действительность же предлагала несколько более сложные образцы, не говоря уже о том, что фашизм вообще сказал в этой области «новое слово».

Знакомой ростовчанке (домохозяйка, простая старая женщина) я, глядя на руины, сказал: «Смотрите, что наделали!» «Да, — ответила она, — звери, звери». Но глаза ее при этом бегали. Меня это озадачило, и я спросил «провокационно»: «Кое‑кто говорит, дескать, немцы — люди как люди, верно ли?» «О да, обходительные, — ответила эта женщина, — даже очень культурные, любезные, вежливые». «Как же так? — продолжал я. — {180} Люди как люди, а детям яд давали, культурные люди, а университет сожгли, обходительные, а женщин расстреливали. Почему?» И она в свою очередь уже вполне искренне и серьезно сказала: «Да, в самом деле, почему?» Этот вопрос адресован, собственно, всем — и философам, и политикам, и, конечно, художникам.

Пора ответить на этот вопрос, объяснить парадокс, уму непостижимый, сочетание в одном лице «культурного» человека — и убийцы, «вежливого» человека (даже как-то неловко говорить — «человек») — и хищника. Нельзя игнорировать это объяснение. Проще всего изобразить злодея, который убивает детей, но надо же и объяснить, показать то, что поражает весь мир, — интеллигентного человека, который играет на рояле, цитирует Гете и одновременно хладнокровно отправляет на тот свет детей.

Неудовлетворительно объяснение, что немцы, дескать, притворяются любезными, культурными, на самом деле они хамы и варвары. Да нет, нельзя сказать — «некультурные»: книги читают, дневники пишут… И вместе с тем — поджигатели, убийцы, палачи. Надо разобраться в психологии подобного убийцы, не простого уголовника, а «незаурядного» и вместе с тем рядового, разобраться в этой страсти к палачеству без особой даже цели и нужды, без особой корысти: ведь в самом палачестве они находят удовлетворение и цель.

Еще случай, о котором мне рассказывали. В Пятигорске в одном доме жил фашистский офицер, которого называли Фридкой. Он взял к себе в услужение русскую интеллигентную женщину, жену командира. То обстоятельство, что она интеллигентная женщина, и русская, и жена офицера, для Фридки было важнее тех услуг, которых он от нее требовал. Он обращался с ней довольно вежливо, даже галантно. И при этом находил для нее поручения, которые унижали ее достоинство. Он требовал, чтобы она чистила ему сапоги, и чем сапоги были грязнее, тем он был довольнее. Он придирчиво осматривал вычищенные сапоги и возвращал их обратно, и так по многу раз. Он наблюдал за тем, как она их чистит, следил за каждым ее движением. Он заставлял ее стирать белье и обязательно присутствовал при этом. Ему было приятно видеть, как она берет его грязное белье в свои чистые руки, и он под разными предлогами требовал, чтобы она рассматривала это грязное белье. Он наслаждался зрелищем этого угнетения. Он строил, можно сказать, целую лестницу из таких мелких унижений, чтобы подниматься по этим ступенькам, и так, унижая ее, сам возвышался.

А женщина, которую заставили работать у немца, выполняла его требования, однако чем более аккуратно она их выполняла, тем с большим достоинством она себя держала. Это достоинство нужно было ей самой, внешне она ничем его не обнаруживала перед немцем. Вот этого чувства человеческого достоинства Фридка не мог побороть. Он выдумывал все более и более отвратительные занятия, которые должны были ее психологически {181} раздавить и поставить на колени. Но даже самую грязную, оскорбительную работу она выполняла с удивительной внутренней выдержкой. Наконец наступил момент, когда коса нашла на камень, когда Фридка не выдержал, бросился с хлыстом на женщину и ударил ее, и женщина рассмеялась ему в лицо, потому что она вышла победительницей — побежденным, побитым оказался Фридка. Вот рассказ, слушая который я, мало сказать, получил подлинное представление о фашизме, я возненавидел его еще больше, чем ненавидел прежде, и потому также, что получил это представление о нем, понял его «логику». Случай с Фридкой есть миниатюрная, но точная иллюстрация психологии и идеологии фашизма, согласно которой человек осознает свою личность за счет другой личности, за счет угнетения другого человека: унижая человека, я возвышаюсь, мучая его, я радуюсь, превращая его в раба, сам превращаюсь в господина, а чувство господина и есть-де «чувство человека».

В одной из деревень Ростовской области фашистские власти оштрафовали крестьянку на 15 копеек за какой-то незначительный проступок. И эти 15 копеек крестьянка должна была вносить по копейке в день, причем ежедневно ходить для этого в районный центр, отстоящий от деревни за 18 километров. Разве это не еще одна иллюстрация фашистской философии, только не на высшем, а, так сказать, на низшем уровне?

Когда гитлеровцы приговорили к расстрелу известного ростовского врача Марейниса, его, поскольку он был болен, несли на казнь на носилках, и когда беспомощный Марейнис сполз с носилок, подбежали два немецких офицера и, бережно подхватив его, заботливо уложили обратно, — чем более любезно, вежливо и предупредительно они сейчас помогли ему, тем более жестоко и безжалостно уничтожили его в следующую минуту.

Сочетание «интеллигентности» и «животности» в одном лице несравнимо сильнее поражает наше воображение, чем если бы мы просто изобразили грубого солдафона. Варваров и вандалов, всевозможных Аттил история хорошо знает, но с таким зоологическим видом и такого масштаба история сталкивается, пожалуй, впервые. Жажда компенсировать свою неполноценность за счет другого является не только проявлением индивидуальной психологии, частным случаем, — здесь зерно известной нам расовой теории.

Симонову в «Русских людях» удалось показать такой тип в лице Розенберга, актеру же Гарину — сыграть его. Розенберг только вышел на сцену, и мы уже видим его натуру. Кажется, что человек просто гуляет, фланирует, думая, чем бы ему тут позабавиться, как бы рассеяться. Он находит развлечение — мучит людей. Стоит ему дорваться до этого занятия, как видно, что в этом *потребность* его души, если позволительно здесь такое слово, и обнаруживается она во всем, даже в улыбке, которая озаряет (если и это позволительно сказать) его лицо. Хозяевам {182} дома, где живет Розенберг, он показывает документ, из которого явствует, что их сын убит. Розенбергу нет никакой нужды показывать эту бумагу, единственное, что ему нужно, — это «моральное» удовлетворение; и когда мать хватается за сердце, когда страдальческая гримаса искажает ее лицо — для Розенберга это лучшая, это счастливейшая минута его жизни, вот тут наконец он чувствует себя «человеком»!

Мы посоветовали бы только Гарину сделать Розенберга еще более изысканным, тонким, «вдохновенным» в своей жестокости. Больше огонька в глазах, этих раздувающихся ноздрей, этого «творческого порыва». Мы посоветовали бы также завязать более сложные взаимоотношения с матерью убитого сына, с Харитоновой.

Внешне замкнутая, вежливая и молчаливая Харитонова у артистки Василянской насыщена до боли чувством нестерпимого одиночества в собственном доме, чувством протеста. Она молча выполняет приказания немцев, но внутри — вся сопротивление. Она ни на секунду не покоряется, и это выражается в беспрерывном насыщенном действии. Это не просто тактичная женщина, внешне любезная, внутренне брезгливая (возможен и такой рисунок роли); тут нечто большее, чем презрение. Это страсть неприятия, страсть накапливающаяся, возрастающая, обуздываемая до поры до времени, пока она не прорвется и не выльется в героический поступок. И Розенберг должен почувствовать в Харитоновой непокоренность и упрямство, понять их причину, раздражаться по этому поводу, чувствовать свое бессилие справиться с этим непредвиденным для него упрямством.

Хорошо поддерживает Гарина актер Здановский в роли другого немецкого офицера. Входит Розенберг с его обычной улыбочкой, он смотрит на Харитонову, можно сказать, ласково, заранее «благодарный» ей за удовольствие, которое он предвкушает; он зашел позабавиться и покуражиться. И офицер у Здановского так к этому привык, это настолько для него приевшееся зрелище, что всем своим видом, скучающим, тоскующим, почти ноющим, словно говорит: «Ай, опять он берется за свое, как мне все это надоело!» И этой будничностью он, сам того не подозревая, убийственно разоблачает Розенберга.

Остановимся еще на роли Краузе, которую исполняет артист Швейцер, очень выросший за годы эвакуации. Режиссер Ефремов, говорили мне, обрушился на Швейцера за то, что тот переигрывает в сцене допроса Вали, чем вызывает неуместный смех зрительного зала. Я должен сказать (правда, я не видел предыдущих спектаклей), что мне обвинение товарища Ефремова не кажется убедительным. Виноват, конечно, актер, но виноват и режиссер. В чем же?

Краузе свойственно сочетание смешного и страшного. Перед нами болван с выпученными глазами, по-собачьи верноподданно выслушивающий приказания старшего офицера (и Швейцер показывает {183} это с присущим ему юмором), но есть у Краузе еще другая черта — страшноватая. Особенно она проявляется в манере, с какой он механически, даже не думая, что это могут заметить, трет палец о палец, как будто стирает кровь. Он берет в руки какую-нибудь вещь и трет затем пальцы, трогает волосы девушки и снова потирает пальцы, словно пальцы настолько привычны к крови, что для них это естественное движение. Пальцы живут независимой от своего хозяина жизнью, изобличая его. Этот жест — словно замочная скважина, через которую мы видим жуткий мир застенка, где хозяйничает Краузе. Эта страшноватая черта составляет весьма скромную долю сравнительно со смешным в этом образе. И смешное перевешивает. Здесь нет «баланса», вернее, целостного образа, когда бы Краузе возник перед нами как жуткая маска, а не как комический персонаж. Режиссер допустил, если не сказать «спровоцировал», этот комический тип, безразлично, из каких соображений, — возможно, чтобы немного рассеять зрителя среди драматических событий.

Вообще говоря, закономерно появление такой глупой, дурацкой физиономии идиота в образе немецкого ефрейтора. Но в сцене, где Краузе занимает наиболее видное место — во время допроса Вали, — все внимание должно быть сосредоточено все же на Вале, на ее трагических переживаниях, на тяжелых, может быть, последних минутах ее жизни. Если здесь смешное превалирует над страшным, то естественно, что трагической ситуации с Валей все время угрожает опасность перейти в комическую. Глупая рожа Краузе слишком выпячена здесь, и как бы актер ни сдерживал себя, чтобы не вызывать смех, сама обстановка такова, что зритель невольно посматривает на Краузе в ожидании, не выкинет ли он какое-нибудь смешное коленце; и даже если бы актер не переиграл здесь, одно это ожидание «смешного» разрушает сцену, в лучшем случае делая несерьезной трагедию Вали. И, стало быть, напрасно режиссер обрушивался на актера, когда он, по меньшей мере, должен был вместе с ним разделить вину.

Можно указать еще на немцев в комедии «Раскинулось море широко» в Ростовском театре музыкальной комедии. Там показан немец-диверсант, германский резидент, заведующий дамской парикмахерской в Ленинграде. Он служит парикмахером, но занимается диверсиями. Этот тип показан актером по старому, имеющему столетнюю давность мелодраматическому штампу. Скорее тут даже не штамп, а пародия на злодея: «саркастическая» улыбка, и «дьявольский» смех, и «демонический» взгляд! Показалось странным, что актер, имеющий вокруг себя столько материала о фашистах, прибегает к таким давно вышедшим в тираж приемам. Дает ли, однако, сама роль сколько-нибудь подходящий материал для создания образа? Бесспорно. Вообразите себе: фашистский офицер, переодетый парикмахером! Он вынужден угодничать перед людьми, которых готов растоптать. Он одновременно и смотрит и посматривает — смотрит с открыто-дружеским {184} лицом и посматривает, предвкушая, как будет с ними расправляться! На одном этом контрасте можно провести роль.

В том же спектакле показаны два немецких офицера, предназначенные пьесой для сатирического освещения. Актер имеет возможность показать их немецкую точность, автоматизм, наигранную храбрость и реальную трусость, которую они обнаруживают. Вот где Швейцер был бы на месте! Врага нужно компрометировать, вызывая к нему гнев, но и смех над ним. А тут нет ни того, ни другого: ходульные фигуры врагов «вообще», нейтрально-серая иллюстрация, которая не вызывает никаких чувств — ни гневных, ни насмешливых, ничего не давая даже в познавательном смысле.

Итак, «немецкие» сцены в «Русских людях» сравнительно удачны, но русские сцены из рук вон плохи. Режиссер искал смысл этих сцен и так как, по-видимому, не мог его обнаружить, хотя в пьесе он имеется, то насильно навязал содержательность и там, где ее нет. Состоит же эта процедура в том, что самым обыкновенным словам, которыми обмениваются персонажи, режиссер придает ложную многозначительность.

Я позволю себе продемонстрировать этот режиссерский метод на таком примере. Вот я обращаюсь к своему соседу за столом и говорю ему: «Дайте мне, пожалуйста, папиросу!» «Папиросу? — переспросит сосед. — Сделайте одолжение». А теперь представим себе, что каждое из этих слов я буду произносить с паузой, с загадочными глазами и весьма таинственной интонацией, — уверяю вас, вы испытаете беспокойство — что скрывается за этими словами, как их расшифровать? А за ними ничего не скрывается, кроме того, что я прошу папиросу, а сосед эту папиросу мне дает или не дает.

В «Русских людях» действующие лица произносят обыкновенные слова с такими сокровенными паузами, таким зловеще-намекающим, таинственным тоном, что эти обыкновенные разговоры кажутся в высшей степени значительными и символическими. Так можно продержать внимание зрителя, скажем, пол-акта, но когда выясняется, что за этими словами ничего нет, то в лучшем случае зритель отвечает вам кашлем, разговором и шумом, а в худшем — уходит раздраженный, что его неумно «разыграли». В чем же содержание русских сцен в пьесе, хотя бы, например, сцены в штабе Сафонова? В задушевности, в духе общности людей, окруженных со всех сторон врагами и решивших стоять до конца. Человечность этих сцен и является контрастом той бесчеловечности, которую мы наблюдаем в «немецких» сценах.

Прекрасным выражением этого дружеского начала, его лейтмотивом является любовь Вали и Сафонова. Мы вынуждены сказать, к сожалению, что не верим в эту любовь, по крайней мере со стороны Вали. Сафонов еще кое-как пытается любить Валю, но затем и он охладевает, потому что никакого сочувствия у той {185} стороны не встречает. А не встречает потому, что актриса занята другим — она занята тем, что показывает тип «стойкой» девушки. Вся она такова — и ее руки, и ноги, и глаза, и плечи, — всем этим каждую минуту она дает понять публике: «Я стойкая девушка». Она боится, что в последнем акте, в сцене допроса, зритель не поверит в ее стойкость. И вот она все время мучительно старается быть стойкой, чтобы завоевать себе доверие зрителя. Совершенно лишняя подготовка. Время наше примечательно тем, что самые обыкновенные люди, самые, казалось бы, слабые, на вид ничем не примечательные, никакой особо выраженной героичностью не обладающие, добродушные, благодушные, обнаруживают великую душу и героизм, когда в этом наступает необходимость. Актриса, играющая Валю, настолько отдается своей мании доказать, что она стойкая девушка, что лучшие моменты роли — там, где Валя говорит о трех березках, где она мечтает, или там, где она говорит о своих чувствах к Сафонову, где она любит, — эти места у актрисы холодны, риторичны и звучат фальшиво. Она боится «размагнититься» под влиянием мечты и любви и, стало быть, потерять свою «стойкость». А дело здесь как раз в том, что мечта и любовь помогают Вале стать героической и стойкой девушкой.

Не радует в этом спектакле и Григорий Леондор в роли Глобы. Нельзя сказать, что он играет плохо или что он играет неверно. Нет, он играет и хорошо и верно, но это не тот актер (хотя Леондор и прекрасный актер!), который подходит для Глобы, не та кровь и плоть, не та фактура. У Леондора Глоба — крепкий, энергичный дядя, о котором можно сказать: «надежный товарищ», «на него можно положиться», «он не выдаст». Но разве в этом смысл роли? Никто не сомневается, выдаст или не выдаст Глоба, тут нечто более значительное. И не в том тут соль, что он энергичен, и уж вовсе чужда ему та скучная и элементарная деловитость, которую предлагает Леондор. Для Глобы характерна поэтичность и романтика, несмотря на его будничность. Он привлекает этим сочетанием будничности и поэтичности. Вот на чем важно бы фиксировать внимание, а не на деловитости или стойкости.

Глоба любит петь. Песня — его стихия, без нее он — как рыба без воды. Он не может не петь. Саму жизнь он ощущает через песню. Песня для него оружие наступления и обороны. И вот такой песенно-поэтической натурой надо обладать и актеру, чтобы подлинно освоить образ Глобы. В устах же Леондора — Глобы песня эта звучит чуждо, если не сказать — фальшиво.

Другое свойство Глобы — юмор. У Леондора Глоба скорее комик, чем юморист. Есть разница между комизмом и юмором. Юмор есть органическое выражение жизненности — дух жизни, проявляющийся в юморе. Вот эта веселая искра в глазах и эта улыбка на губах располагают к Глобе, и зритель должен не {186} столько смеяться, глядя на Глобу, сколько улыбаться, ибо юмор Глобы — его обаяние.

А острить Глобе не нужно, тем более стараться острить и производить впечатление остроумного человека. А у Леондора он именно таков, хотя Леондор и удерживает себя от комикования, предчувствуя, куда это может завести. Ибо если публика будет следить за Глобой и ждать и даже требовать чего-нибудь «смешного» от этого остряка, который сам вызвался быть им, то в трудную минуту эта же публика подведет Глобу и актера. Так оно и случилось. В тот момент когда Глоба — Леондор готовится к смерти, то есть, по существу, в самой трогательной и трагической сцене пьесы, достаточно было сделать Леондору неловкое движение — и зрительный зал разразился хохотом. Почему? Потому что зритель, не получая удовлетворения своих желаний, которые актер же в нем беспечно заронил, все время дожидается чего-либо такого, на что намекал актер своим хождением вокруг да около «смешного». Когда он неосторожно вступил в этот комический круг (очень смешно напялил на себя шапку с наушниками), зал расхохотался безудержно.

Отдадим справедливость Леондору — он сумел сделать паузу, добился тишины и перевел зрителя в драматический план, он нашел выход из положения.

Зачем же, однако, Глобу играет Леондор, роняя себя и спектакль? Разве в богатой труппе театра трудно было найти другого актера? Почему такое невнимательное отношение к этому спектаклю, такая неаккуратность?

## 3

История представлена в Театре имени Горького спектаклем «Фельдмаршал Кутузов». Историческая тема сейчас особенно актуальна.

Бывало, что художники, обличая язвы феодализма и капитализма, нигилистически оценивали историческое прошлое народа, смотрели косо на все, что было положительного, опасаясь, как бы этого рода благожелательность не снизила идеи нового мира. Подобный взгляд отразился и на первой редакции пьесы Вл. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов». Конфликт в ней происходит между Кутузовым, с одной стороны, и царем Александром I и его сподвижниками (Беннигсеном и другими) — с другой, между этими двумя лагерями. Что касается вражеской армии, то она у автора оказывалась в стороне, и между Наполеоном и Кутузовым пьеса не создавала коллизий, подобных той, какую мы наблюдали между Кутузовым и императорским двором.

Уже в фильме о Кутузове по соловьевскому же сценарию генеральным конфликтом стал конфликт между Наполеоном и Кутузовым, между Россией и полчищами двунадесяти языков. {187} Интриги Беннигсена и всякие каверзы царедворцев Александра уходят на второй план.

Вариант пьесы, показанный ростовским театром, занимает среднее положение между пьесой и сценарием, положение неустойчивое, и если ставить вопрос о коренной реконструкции спектакля, то, бесспорно, следует подумать о некоторых новациях: не только о купюрах, но и о добавочных сценах, восполняющих существенный пробел.

Каков же сам спектакль в нынешнем своем виде сравнительно с тем, каким он был до войны? Я сравнил бы его со зданием, поврежденным бомбой. Спектакль шел на большой сцене Театра имени Горького, сейчас он идет на маленькой, временной и, естественно, скомкан. Кроме того, спектакль путешествовал по разным дорогам эвакуации и порастрясен. При всем этом можно представить себе его в полном виде. Стиль спектакля — монументально-парадный: история дефилирует перед нами под громкие звуки фанфар и барабанов, которые заглушают естественный голос эпохи, а этот голос мы именно сегодня хотели бы услышать. Нет того, что способствовало бы сближению, связи, взаимопониманию героев на сцене и героев в зале, перекличке двух Отечественных войн, к чему, естественно, тянется зритель. Его стремление парализуется торжественно-холодной, «исторической» позой спектакля, декоративными мизансценами, эффектными жестами, декламационной интонацией.

Остановлюсь на главных персонажах спектакля, Наполеоне и Кутузове, поскольку наши претензии не только к концепции спектакля, но и к толкованию отдельных образов.

Наполеон у актера Денисова беспрерывно актерствует. Мы догадываемся почему. Наполеон, как известно, брал уроки у знаменитого французского актера Тальма, обучался величественным жестам. Наполеон, маленький толстый человек, восполнял свои недостатки искусственными средствами. Не смешно ли, однако, на этом основании видеть в Наполеоне сколок с героя французской трагедии? Наполеон был крупной исторической личностью, и если элемент позерства ему и был присущ, то не позерство определяло жизнь и судьбу Наполеона. Не позерство принесло ему славу, успех и победу, не позерство привело его к катастрофе. О Наполеоне сказано было, что это лев, в спектакле же он все время рядится в львиную шкуру, и нас специально просят обратить внимание на то, что это маскарад. Фразерство Наполеона в спектакле окрашивает его поступки, реплики и монологи. Известны слова, которые произнес Наполеон в Египте, когда обратился к своим войскам, указывая на пирамиды: «Сорок веков глядят на вас с вершин этих пирамид». Это — «фраза», но и не фраза, и следует одновременно по-разному ее оценить, так же Как фигуру Наполеона.

Возьмем для примера хотя бы сцену с Наполеоном в Кремле. Наполеон открывает окно, и в комнату врываются клубы дыма; {188} затем Наполеон закрывает окно. Я спросил бы режиссера и актера, зачем Наполеон это делает? Затем, чтобы зритель узнал, что горит Москва? Но зритель об этом уже знает. Кроме того, в эти минуты интересует его не Москва, а Наполеон: как Наполеон воспринял то, что горит Москва. Я представляю себе, что Наполеон поражен, и при виде клубов дыма его охватывают тревожные, трагические размышления над этим грозным предостережением несдающегося народа.

И, наконец, сцена, где Наполеон решил отступить, где он, всегда навязывавший войну, просит мира, мира во что бы то ни стало. Кого не заинтересует состояние, в котором находился Наполеон, принимая это решение. В эту минуту он сам осознает крах своей грандиозной кампании, поздно, но все же оценивает обстановку, предвидя, куда она ведет.

Нам интересно наблюдать обуревающие Наполеона чувства, и его размышления, и дух обреченности, и желание выскочить из мышеловки, которую подготовил для него Кутузов. Эта сцена иллюстрирует важную страницу истории. Но даже здесь театр всемерно подчеркнул, что Наполеон — «герой» в кавычках, подчеркнул так настойчиво и наглядно, что возникает мысль, не самозванец ли перед нами и не находится ли истинный Наполеон где-нибудь за кулисами?! Или что это комическая пародия на Наполеона, которую театр вводит в виде шутливой интермедии. Наполеон принимает решение отступать, кокетничая (мы чуть не сказали — валяя дурака), вызывающе легкомысленно, так же как легкомысленно принимал решение наступать.

Наполеоном владело победоносное чувство успеха, чувство исторической миссии, возложенной на него, по его убеждению, свыше. Он был одержим идеей всемирного господства и, добившись на этом пути поразительных успехов, предпринял поход в Россию. Его самоуверенность носит трагический характер. В его слепоте, в его заблуждении есть масштаб гигантской исторической ошибки.

В спектакле все предприятия Наполеона выглядят как огромный мыльный пузырь, для которого достаточно было легкого прикосновения, чтобы он лопнул.

Как на этом фоне выглядят Кутузов и Отечественная война? В чем заслуга Кутузова и его гениальной стратегии, если Наполеон только поза, только пустое место? Уж скорее здесь уместна идея «нашла коса на камень». Наполеон попал Кутузову в сети, которые нужно было очень хитро и умно раскинуть. Но, если судить по спектаклю, для победы над Наполеоном не требовалось ни особого таланта, ни особой мудрости, ни воли, которые проявил русский народ в эту историческую эпоху в борьбе с врагом, воплощенным здесь в лице Наполеона.

Леондор избрал правильную линию для своего Кутузова. Известно толкование Кутузова в романе «Война и мир». Толстовская идея непротивления, пассивности, идея, что история ведет {189} людей и что люди не делают истории, отпечаталась на образе Кутузова. Но и у Толстого эта идея далеко не везде выдержана, потому что реалистический метод заставляет автора обнаруживать в Кутузове его деятельный принцип. Очевидно, что изображение пассивного полководца не соответствует исторической правде, поэтому деятельное начало как сквозное действие Кутузова правильно намечено актером. Ошибка, однако, состоит в том, что Леондор играл эту роль по принципу «наоборот»: Кутузов у Толстого пассивный, в спектакле — активный; там — бездеятельный, здесь — деятельный; там — аморфный, здесь — энергичный. И этот полемический характер исполнения привел к тому, что объективность образа была сильно подорвана. Энергия, не признающая никаких компромиссов, никаких форм опосредствования, энергия сама по себе — подобное толкование приводит к излишнему, а порой и назойливому выпячиванию этого свойства, — оно становится самоцелью и закрывает все остальное.

Хитрость Кутузова была выражением мудрости полководца, политика, человека; она проявилась в его отношениях и с Наполеоном и с Александром. Хитрость тонкая, умная, самобытная должна нами ощущаться сквозь видимую наивность поведения Кутузова. Только тогда в этой хитрости есть смысл и она достигает цели.

Но Леондор, изображая хитрость Кутузова, каждый раз дает понять зрителю: «Я хитрый! Я хитрый! Обратите внимание, какой я хитрый». «Нет, вы посмотрите только, какой я хитрый!» И хотя зритель спешит согласиться: «Вижу, вижу», Леондор снова напоминает: «Я хитрый», и снова зритель, несколько раздосадованный недоверием к его умственным способностям, говорит: «Понимаю», а Леондор опять свое: «Нет, вы все-таки вглядитесь, какой я, однако, хитрый».

В результате хитрость у этого Кутузова есть нечто такое, чем он щеголяет, чем хвастает, и вместо того чтобы скрывать свою хитрость, ее обнаруживает и, следовательно, выдает себя, что не делает чести ни его уму, ни его хитрости.

Свою деловитость Кутузов проявляет даже там, где ему не хочется ее обнаруживать. Вспомним сцену в Филях. На этой странице истории сосредоточено внимание столетия, она классическая и народная в восприятии каждого из нас. Кутузов, вопреки мнению своего штаба, дает приказ об оставлении Москвы. Мы знаем, сколько трагических переживаний было скрыто у него за этим чисто стратегическим приказом. Кутузов совмещал в себе и великого полководца и великого патриота, и решение об оставлении Москвы было принято им по необходимости, вопреки желанию. Это была операция, которую Кутузов произвел и над собственным сердцем, он мужественно одолевал эту боль. И законно требование, чтоб в сцене, где он дает приказ об оставлении Москвы, чувствовалось его душевное состояние. Что же мы находим в спектакле? Очередной приказ командования. И все!

{190} Генералы выходят из избы, Кутузов остается один. Тут лучшая сцена пьесы. Кутузов взял на себя великую ответственность за отступление, он раздумывает, как отнесется к этому история, поймет ли его шаг, одобрит ли или осудит. Эта мысль полна глубокого драматизма и для рядового человека, а тем более для великого. Тут и печаль, и минутная слабость, когда человека оставляют силы, и сомнения. Все эти переживания, казалось, должны быть тщательно и тонко переданы исполнителем. Увы, даже этот монолог произносится актером в весьма энергичном, волевом, «боевом» темпе.

Законно поставить вопрос в плане художественно-психологическом: разве для того чтобы показать энергию, следует показывать только энергию? Если для изображения бодрости вы будете произносить только бодрые слова или производить бодрые движения безотносительно к месту, времени и обстоятельствам, то это может произвести впечатление наигрыша, а значит, как раз слабости.

Дело в сопротивлении слабости, в том, чтобы побороть ее и снова прийти к равновесию, необходимому для дальнейшей работы и жизни. И вы больше вселите энергии и бодрости в зрителя, показав ему одоление препятствий, чем показательно демонстрируя саму по себе бодрость, как в данном случае.

## 4

А сейчас — о комедии. Когда обсуждают вопросы комедии, лица у всех вытягиваются, — тут в самом деле не до смеха. Не предъявляем ли мы к этому веселому жанру слишком серьезных претензий? Пример под руками.

По поводу пьесы «Раскинулось море широко», которая идет в Ростовском театре музыкальной комедии, можно сказать, что эта сочиненная на досуге несколькими ленинградскими литераторами вещь — пустяковая и бессодержательная. Однако, несмотря на явные пробелы, ее следует защищать, я сказал бы, из тактических соображений. Когда комедия появилась в Москве, то некоторые люди (их было немало) сделали страшные глаза: «Как можно! Помилуйте! Ленинград, блокада, снаряды, голод, ужасы — и вдруг шуточки, куплеты, опереточные мотивчики и всевозможные отсебятины!»

Напомним, что впервые комедия была поставлена в Ленинграде во время блокады и имела у защитников города огромный успех. Многие зрители, даже те, кто с трудом передвигался, шли на этот спектакль, шли потому именно, что он ленинградский, что он блокадный. Спектакль всем существом своим предлагал зрителю запастись чувством юмора, а чувство юмора в трагической ситуации тоже свойство героя. Однако предубеждение — до веселья ли, когда жизнь невеселая? — сказалось и в ростовском спектакле.

{191} Вот, например, центральная фигура Чижова, которого исполняет Капаницын. В Камерном театре актер, исполняющий эту роль, значительно слабее Капаницына, а играет он значительно лучше. Почему? Потому что актер вместе с Таировым и Богатыревым не боялся этой роли, как боится ее Капаницын и вместе с ним Ростовский театр музыкальной комедии. Почему боится? Как же! Чижов, как известно, положительный герой; в ответственную минуту он ведет себя, как подобает советскому гражданину. Можно ли посмеиваться и подтрунивать над ним, как этого требует роль?!

В Камерном театре Чижова играют как обыкновенного хвастунишку, трепача и бабника. И этого достаточно для опытного актера, чтобы развернуть вереницу комических ситуаций. Я представляю себе, как разошелся бы здесь Капаницын! А он сдерживает себя, поминутно хватает себя за руки: как ты смеешь быть хвастуном и бабником, раз ты герой?

Однако в Камерном театре при такой трактовке роли светопреставления не происходит и публика не заявляет протеста. Да, Чижов — хороший человек, хоть он и хвастунишка и бабник. Что из того! Не забудем, что миллионы людей были брошены в водоворот войны, и не только стопроцентно добродетельных, но всевозможных людей, разных людей, грешных людей, много и таких, как Чижов; и эти люди оказываются очень достойными советскими людьми, хотя им можно бросить упрек в том, что они «трепачи», что они не прочь приволокнуться за красивой девушкой.

Есть такие вопросы, есть такие минуты, когда человек, кто бы он ни был, не поступится самым важным и самым принципиальным для всех нас. Есть разные типы людей, но что касается их гражданского и воинского долга — это для них свято, какими бы они ни были сами по себе более или менее хорошими людьми.

И вот эта истина неожиданно проглянула в исполнении Чижова в Камерном театре. И никого из зрителей не поразил тот факт, что Чижов, который вызывал у них смех, оказался в решающую минуту на высоте своего гражданского и воинского долга. Никого не «Шокировал» тот факт, что, хотя Чижов — офицер военно-морского флота и носит погоны и форменную фуражку, он пляшет и ведет себя, как опереточный герой. В Ростове же Капаницын даже плясать боится, и я вижу следящий за ним и замораживающий его взгляд некоторых товарищей, которые опасаются, как бы не пострадала репутация морского офицера и морского флота в целом оттого, что Чижов выступает перед публикой в роли комедийного простака.

Тот факт, однако, что «Раскинулось море» пробило блокаду, созданную вокруг жанра комедии этой назидательной, морализаторской опекой, есть явление симптоматичное, и вот почему мы защищаем эту пьесу…

Ростовский театр музыкальной комедии почти сохранил свой довоенный профессиональный уровень, это театр профессиональный, {192} однако еще не театр художественный. Я поясню свою мысль.

Впервые я увидел Капаницына в «Сорочинской ярмарке» в роли Афанасия Ивановича, до этого я даже не слыхал о таком актере. И первое же его появление на сцене настолько меня захватило, что я взял у соседа программу, взглянуть, кто играет этого простака.

Капаницын ни разу не выходит из образа Афанасия Ивановича на всем протяжении спектакля, и юмор, и куплеты, и даже отсебятины, если они имеются, и разнообразные комедийные ситуации — все они созданы в образе Афанасия Ивановича и порождены Афанасием Ивановичем, — в самом мизинце проглядывает Афанасий Иванович. Даже когда по ходу комедии Капаницын молчит, потому что выступают другие действующие лица, я все-таки вижу Афанасия Ивановича, который продолжает находиться на сцене как Афанасий Иванович, а не как Капаницын, хотя в данную минуту он не в центре спектакля. Это редкое, если не сказать — небывалое, явление в оперетте, ведь там принято, раз актер уж отыграл свой номер, он уходит в сторону и безучастно взирает, как отыгрывает свой номер другой актер, дожидаясь своего «выхода», хотя продолжает все время находиться на сцене.

Вот это гастролерское отношение к искусству, игнорирование ансамбля, взгляд на себя только как на единицу, но не как на часть целого, есть пока что правило Ростовской музыкальной комедии, да и не только ростовской. Это обстоятельство не разрешает нам назвать театр художественным.

Существует принцип, особенно наглядный в оперетте, когда шутка или куплет находятся вне всякой связи с лицом, которое исполняет актер, когда они не освоены, не одушевлены образом. Актер пользуется всевозможными остротами, взятыми из другой оперетты, либо собственного сочинения, либо одолженными у соседа, и откровенно жонглирует ими. У него одна весьма меркантильная и деловая задача — вызвать смех самой остротой или самим куплетом, независимо от того, кого он сейчас играет, независимо даже от него самого. Такого актера я сравнил бы порой с елкой, увешанной всевозможными пестрыми украшениями. Вид очень эффектный, но, как известно, елка долго не привлекает внимания; она развлечет вас на время, а затем ее убирают вместе с украшениями. Нам больше по душе, если продолжить сравнение, скажем, какое-нибудь плодовое дерево, украшенное листьями, цветами и плодами, которые возникают из него, а не пристегнуты к нему, которые растут, цветут, издают аромат и которые поэтому и живут. Нам кажется, что принцип, заключенный в этом сравнении, больше должен отвечать интересам артиста.

У актеров Ростовской музыкальной комедии Венского, Сергиенко, Капаницына этот принцип преобладает — источник юмора в тебе, а не только в тексте.

{193} Правда, Капаницыну повезло — он встретился с гоголевским Афанасием Ивановичем. Актер «вошел в образ», потому что было во что «входить» и что «находить». Но бывает, по большей части, что «входить» не во что, и напрасны усилия самого изобретательного артиста. Бывает также, что сам актер принципиально игнорирует образ, а признает только некую условную маску, под которую он подгоняет любой игровой материал. Что же объединяет этот материал? Профессиональное мастерство актера. Однако высшая задача заключается в том, чтобы этот материал объединяла и одушевляла личность актера, чтобы актер вобрал его в себя; пронес через себя, чтобы в каждом, пусть чисто техническом номере — танце или куплете — давал оттиск своей личности. Тогда и личность вырастает и роль вырастает. В этом случае я иду смотреть самого актера, например Ярона в Московском театре оперетты или Дыбчо в Свердловском театре. Образец этого таланта — Владимир Хенкин. Даже когда перед ним образ, он смело отталкивает его в сторону и сам становится на его место и уже берет на себя всю полноту ответственности, заполняя всю роль своим личным пониманием и ощущением. Поэтому я всегда, даже когда речь идет об известных образах, иду смотреть Хенкина и примиряюсь с потерей, и, бывает, не жалею об этом. Можно говорить об известных масках, созданных самими актерами, общими для всех их ролей. Если для Ярона характерны парадокс, контраст, внезапность, ударность и педалирование, то Венскому более свойственны мягкость, теплота и человечность, в которые он окрашивает все, что бы автор ни дал ему в руки. У Венского всегда помимо, так сказать, официальной есть и очень личная, интимная связь с публикой, подкупаемой этой теплотой, человечностью. Ласковый, доброжелательный свет, излучаемый Венским, проявляется и в уме, с каким он ведет роль, и в изящном юморе, и в куплете, и в самом его движении по сцене.

Драгоценная особенность таланта Сергиенко — заразительность. Заразительность, не покидающая актрису ни на минуту. Она всегда находится на высшем пределе наполнения своей игры, она всегда — кульминация, полная отдача себя этой минуте. Поет ли она, разговаривает, танцует — это всегда высокий накал, который не ослабевает на протяжении всего спектакля.

Объединяет всех трех актеров одно свойство, которому можно завидовать и подражать — подражать! — это удовольствие, с каким они играют на сцене. Не только мастерство и профессиональная безупречность, но и воодушевление, вызываемое тем чувством наслаждения, с каким актер играет и это наслаждение передает зрителю. Ведь оперетта — это праздник, и если иметь в виду все жанры искусства, так называемые серьезные жанры, то среди них оперетта — выходной день! Бывает, что вы гуляете по лесам, по полям, у вас чудное настроение — и вот вы беспричинно смеетесь. Беспричинный смех, без всякого видимого повода и мотивировки. Без *видимой* мотивировки — это не значит без {194} всякой мотивировки, ибо мотивировкой, если угодно, являетесь вы сами, вся ваша натура, ваша душа, которая отражается в смехе. Он становится своего рода вашей характеристикой. Смех этот, таким образом, содержательный, хотя он и беспричинный. В этой «беспричинности» зерно оперетты. И когда оперетте обязательно и во всех случаях навязывают мотивировки, «оправдания» и нагружают разного рода философскими проблемами (а отсутствие философских проблем не обозначает отсутствия философии), то это напоминает нам тех искусников, которые подковали блоху. Сноровку, что и говорить, они обнаружили великую, но блоха перестала прыгать! Природа оперетты — это радость и насыщенность жизнью. Кто овладел этой тайной — тот актер оперетты.

Это дар, что называется, «от бога», и, не обладая им, не надо идти в оперетту, не надо! Да, дело не в развлекательстве и смехе, который вызывает удачная комбинация острот и ситуаций. Подобное развлекательство часто лишь отталкивает зрителя. Удовольствие от жизни есть удовольствие от оперетты. Многие дореволюционные оперетты смущают постановщиков своим мещанским и пошлым привкусом. Их ставят, закрыв глаза на эти пороки, — надо же, дескать, что-нибудь да ставить! Эти оперетты перестраивают, сопровождают их новым текстом, прибегают ко всяким другим манипуляциям, однако и после этого «душок» все-таки чувствуется и заставляет морщиться даже непривередливого — бывает — потребителя. Благородный дух жизни, чувство жизни, пафос жизненности есть главное противоядие против этих «опасностей».

Подобно тому как драматический актер «входит в образ», чтобы жить и действовать в нем, артист оперетты должен «входить» в ощущение этой радости и этого удовольствия — тут его «сквозная линия», его «подтекст», его «сверхзадача». И критерий оценки знатока только тогда будет основательным, если в него войдет это условие, а не только мастерство или техника. Высшее достижение художественности — артистизм — нигде, пожалуй, так не важен, как в искусстве оперетты. Однако это качество должно быть свойственно не только отдельным актерам, но и всему спектаклю, всему коллективу, театру в целом. Тогда только мы получим право назвать этот театр не только профессиональным, но и художественным.

Насколько Ростовская музыкальная комедия еще далека от этого идеала, показывает спектакль «Раскинулось море широко».

В Камерном театре нет в точном смысле слова оперетты, нет ни танцев, ни куплетов, ни песни, и тем не менее там эта комедия несравненно интереснее и веселее, чем в Ростове (а в Ростове дана не только комедия, но и все то, что приносит с собой оперетта). И не потому, что это столичный театр и тягаться с ним трудно, а потому, что ростовский театр игнорировал комедию, для него существовали только отдельные номера: танцы, куплеты, {195} остроты, и не хватало культуры комедийного спектакля в целом. Комедия стала только поводом для использования всевозможных опереточных номеров. Вот эта самоцель и то, что проглядели комедию и комедийные образы, разоблачает, грубо говоря, «деляческие» принципы театра.

Последний пример из того же спектакля. Положительный образ в комедии играет Назарова, а отрицательный — Сергиенко. Однако получается так (это всем очевидно), что зритель симпатизирует Сергиенко и, мягко говоря, мало симпатизирует Назаровой. Потому что Сергиенко — сама непосредственность, простодушие: «что думаю, то и говорю», в то время как у Назаровой есть какие-то скрытые, потайные мысли, какая-то натянутая улыбка, хищная повадка, все это неприятно. Почему так получилось? Театр исходил только из опереточного амплуа и решил, что жанр каскада может быть свойствен только отрицательной героине. Почему же только отрицательной? По той же причине, почему боялись Чижова сделать веселым. Но если каскад только компрометирует, то и все искусство оперетты можно расценить как «не наше». Но так как оно все-таки наше и публика его любит, то ничего ужасного не случится, если каскад придать опереточному образу советской девушки.

## \* \* \*

Кратко подытоживая, скажем, что Театр имени Горького растерял многое из того, чем располагал раньше. Было у него свое лицо, которое ему создал Ю. А. Завадский, театр отличался целеустремленностью, всегда чего-то искал, к чему-то стремился. Сейчас впечатление такое, что театру не хватает внутреннего воодушевления.

Нас беспокоит, что мы не видим в театре того «творческого трепета» (другого определения не подберу, да и не надо), без которого нельзя создавать искусство, даже если будет выполняться и перевыполняться план театра. А если нет этого духа творчества — нет ничего легче, как превратиться в фабрику-кухню от искусства. Ведь есть у нас театры, пребывающие в застое и не желающие замечать застоя на том основании, что они-то выполняют и перевыполняют план и что зал заполнен. Есть у нас театры, которые «выпускают продукцию», стандартные блюда, и кормят зрителя духовной лапшой и брандахлыстом. Сам тогда не заметишь, как перестанешь быть художником и станешь ремесленником.

В Ростове существует еще Театр комедии, о котором я раньше не упоминал и приберег его к концу. Собственно, это еще не театр, только студия, хороший драматический кружок, который показал нам водевиль «Беда от нежного сердца». Позволим себе обратить внимание Театра имени Горького на этот водевиль, не на мастерство, которого там мало, а на молодость, одушевление, нерв и любовь к искусству, которых в Театре имени Горького {196} значительно меньше, несмотря на весь превосходный состав его мастеров.

В маленьком коллективе Театра комедии есть то творческое волнение, проглянувшее даже в водевиле, которое, возможно, иные, сложившиеся художники считают необязательным и даже дилетантским, раз они сами уже мастера. Но без творческого волнения тускнеет само мастерство. Без творческого волнения нельзя написать книгу, так же как нарисовать картину, так же как сыграть на сцене, нельзя!

1944 г.

# О старых и новых друзьях[[20]](#endnote-17)

## 1

Успех «Старых друзей» Малюгина бесспорен, и это можно заметить и в самом Театре имени Ермоловой, и вне театра, где из-за билетов происходят схватки боевые, да, говорят, еще какие, и на страницах печати, которая единодушно поддерживает спектакль… И хотя в последнее время журналисты порой хвалят, даже не взглянув как следует на то, что они, собственно, хвалят, оценка «Старых друзей» вызывает наименьшее сопротивление.

Чем же вызван интерес к спектаклю?

Приходится подслушивать порой разговоры мирных зрителей, когда они у себя в семье говорят, почему стоит пойти посмотреть тот или другой спектакль. Один стоит, оказывается, посмотреть потому, что там играет знаменитый артист, например Жаров; другой главным образом потому, что это инсценировка знаменитого писателя, например Диккенса; третий… в конце концов, потому, что это спектакль знаменитого театра, например МХАТа.

В данном случае нет ни того, ни другого, ни третьего, — больше того, нет ничего выдающегося ни в пьесе, ни в исполнении, ни в самой теме. Успех в этих условиях есть верный признак того, что спектакль отвечает какому-то настроению зрителя, потребности общества, быть может и не самой важной, но все же весьма существенной.

Оторвитесь от сцены, и вы увидите улыбку зрителя, которая не сходит с его лица все три акта. Потому ли это происходит, что в спектакле много «смешного» и что это комедия? Нет, не так уж много в нем смешного и это не комедия. Это улыбка иного происхождения, она возникает от узнавания, от угадывания душевной жизни героев. Эта жизнь раскрыта на сцене в многочисленных намеках, интонациях и жестах, в неприметном или вовсе не сказанном слове, и оттого, что вы расшифровываете все эти намеки, возникает ваша улыбка.

{197} Если определить одним словом атмосферу, в которую погружены и актеры и зрители, это будет «интеллигентность», атмосфера интеллигентности. Сидят юноши и девушки в день окончания средней школы, и не то важно, что они говорят литературным языком, вспоминают любимого писателя, спорят о музыке или упоминают имя Фауста, а важно то, что годами прививаемая им культура уже вошла в их кровь, стала для них органичной и обнаруживается непроизвольно в их жизни вообще, отпечатываясь, так сказать, в самом мизинце. Вот самое главное, что сумел показать Андрей Лобанов, и в этом весь секрет его блистательной постановки.

Пьеса называется «Старые друзья», но ее вернее было бы назвать «Новые друзья», потому что ее герои только недавно появились перед зрителем. Глядя на них, мы вспоминаем их предшественников на сценической площадке, отцов и матерей этой молодежи. Мы вспоминаем девушку из старой пьесы Погодина, которая говорила, что ей нравится музыка Страуса — так она называла Штрауса, — диковинное имя его она услыхала впервые в жизни. А сейчас среди персонажей «Старых друзей» мы в любой девушке можем узнать племянницу погодинской героини и даже ее родную дочь, которая не только знает, что надо говорить «Штраус», а не «Страус», но еще сыграет этого «Страуса» на рояле. Мать в восемнадцать лет от роду только выучилась грамоте, а дочь в восемнадцать лет уже кончила среднюю школу. И в этой дистанции — весь путь, пройденный страной.

В пьесе Светлова «Двадцать лет спустя», рассказывающей о первых годах революции, выведены девушки и парни из рабочих и, с другой стороны, гимназисты и гимназистки, буржуазные сынки и дочки. Персонажи малюгинской пьесы, собственно, ведь тоже гимназисты и гимназистки, окончившие советскую гимназию юноши и девушки. Однако происходят они от ребят и девушек, показанных в светловской, и не только светловской, пьесе: отцам тогда было столько же лет, сколько детям сейчас. Эта наследственность чувствуется чрезвычайно явственно, и даже если среди «детей» оказался потомок того светловского гимназиста, то можно с уверенностью сказать, что он уже не похож на своего папашу. Мы видим родственные черты отцов и детей, показанных в обеих пьесах, в которых есть и общность сюжета: отцам предстояло показать себя в гражданской войне, детям предстояло испытание в войне с фашизмом, и дети оказались достойными своих отцов.

Но есть и нечто новое в детях, и ради этого нового для своих детей отцы вступили в борьбу. Десятки и сотни тысяч молодых людей с раннего возраста прошли через школы, библиотеки, театры, лектории, концертные залы. Многие из них побывали в Художественном театре, следили за шахматным турниром и просили сыграть по радио концерт Чайковского для фортепиано с оркестром.

{198} Повторяем, это не единицы, — это тысячи, тысячи и тысячи. Это новая формация советской молодежи, фундаментом которой служат все завоевания Октября, это советский молодой человек. Видим ли мы этого молодого человека в литературе и на сцене?

В спектакле «Отчий дом» в Театре драмы бодрым шагом идет по сцене комсомолка, так же как шагала на той же сцене пятнадцать лет назад. Ничего в ней не изменилось. Она была и тогда очень жизнерадостна, и сейчас она жизнерадостна, и главная цель театра, как мы понимаем, заключается в том, чтоб мы не усомнились в ее жизнерадостности, и действительно, мы не усомнились, но мы в этом и не сомневались. Тогда — пятнадцать-двадцать лет назад — она демонстрировала свою жизнерадостность в пику нытикам, маловерам, скептикам и сомневающимся, всевозможным размагниченным интеллигентам. Однако этого рода интеллигенты уже давно сошли со сцены, они кое-чему успели научиться у этой комсомолки. Но самой комсомолке разве нечему было поучиться? Очевидно, было. Откуда же это видно?

Я смотрю на эту девушку и думаю: прочла ли она хоть одну книгу, была ли в театре, слышала ли по радио, как поет Обухова? Нет, по-моему, она не читала, не видела и не слышала, иначе это было бы заметно по ней, было заметно, если бы она даже не упомянула о книге, театре или Обуховой. Она ничего не читала, иначе она изъяснялась бы не только жестами и междометиями, но также еще словами и интонациями.

Но может быть, мы говорим о разных девушках, и Зина из «Отчего дома» вовсе не та девушка, и мы зря пристаем к ней со своими требованиями? Нет, она именно девушка, о которой мы говорим, и сам автор не сумел этого скрыть. Зина, которой восемнадцать лет, так же как ее брат Вася, которому девятнадцать лет, — они дети железнодорожного машиниста, знатного машиниста. В их доме еще до войны, среди прочей мебели, была, оказывается, «этажерка с книгами, тетрадями и глобусом», а «у стены находилось пианино, покрытое гарусной салфеткой». На этом пианино Зина сейчас, в 1944 году, когда происходит действие, со своей подругой Верой играет нежно в четыре руки и даже предупреждает ее, что надо играть «нежно, музыкально». Как видим, это как раз та девушка, о которой мы с самого начала толкуем. Зина спрашивает Веру: «Верочка, помнишь, как нас учили играть в музыкальной группе?..» Верочка ничего не отвечает, и мы тем более не решаемся утверждать, что она училась в музыкальной группе, мы как раз сомневаемся, училась ли она в музыкальной группе, мы даже не уверены в существовании этажерки с книгами, тетрадями и с глобусом, по которому никто, конечно, не путешествовал.

Можно привести еще примеры из пьесы и в конце концов почти все, что говорят Зина, Вера и Вася. Ограничимся наименее {199} примечательной в этом смысле фразой. Вера говорит Зине об их бывшей подруге Сане: «Она проявила себя как проститутка». Мы не придираемся к словам, можно, конечно, сказать «проявила себя», но не обязательно. У автора есть здесь момент обязательности! Девушка из «интеллигенции» у того же автора не сказала бы так, и автор устанавливает разницу, больше того, подчеркивает ее, не замечая, что разница уже стирается, и в том, что она стирается, все дело. Директор завода, поселившийся в доме Зины, предлагает ей деньги за квартиру, и Зина отказывается: «Ой, что вы! Я даже покраснела. Что мы — спекулянты? Я от вас этого не ожидала, товарищ директор. Довольно стыдно!» Вот оно, пресловутое «довольно стыдно», пародийное «довольно стыдно», в устах нашей Зины, играющей музыкально и нежно на рояле вальс Джульетты!

Весь стиль Зины — это та бойкая, залихватская «трепотня», которую иные авторы до сих пор считают хорошим тоном современной молодежи и которого сами, правда, не придерживаются. Но это устаревший тон, дурной тон, и если он еще существует, то я не знаю, чем тут восхищаться.

Только под самый занавес В. Катаев дает Зине реплику, на которую она вправе была рассчитывать с первого же своего появления.

По радио передают московские позывные, и Зина говорит: «Знаешь, на что это похоже? Это похоже на веточку ландыша. Каждый шарик отдельно. Верно?» Слова эти автор подарил героине от своего богатства. Но, право, героиня не нуждается в этой милостыне, она сама достаточно богата, и в данном случае только от автора зависело, чтоб она «проявила» себя.

Я вспоминаю, как насторожились зрители при этой реплике, как они хорошо ее поняли, с какой улыбкой они переглянулись, — и уже не было слышно той «смехоты», которую вызывала указанная «трепотня», и на миг возник другой зрительный зал, понимающий и чувствующий, выросший, интеллигентный.

Мне могут возразить: разве девушки, подобно Зине говорящие «довольно стыдно» и изъясняющиеся междометиями, не существуют в жизни? Существуют в жизни, но зачем же, ликуя, показывать на них пальцем: вот они, вот они! Существуют в жизни, допускаем, и в немалом количестве, представляем себе даже, что они приходят в московский Театр драмы на спектакль «Отчий дом». Приходят и уходят. Уверяем вас, что они вовсе не жаждут услышать одни лишь междометия, которыми обмениваются Верка, Зинка, Васька и Санька. Они хотят слышать и слова. Да, слова, слова, слова, за которыми они пришли к писателю. Если в зале сидят влюбленная Зина и влюбленный Вася, им для их чувства очень нужна, обязательно нужна, чрезвычайно нужна глубина, тонкость, красота, а вы, расчетливо бросая им вашу веточку ландыша, каждый шарик отдельно, напрасно думаете, что этого им хватает.

{200} Молодежь «Отчего дома» ничем не отличается от молодежи, которую вывел Катаев пятнадцать лет назад в пьесе из эпохи первой пятилетки. Напомним и название пьесы: «Время, вперед!»

«Отчий дом» — пьеса «тыловая», а вот и «фронтовая» — «У стен Ленинграда» Вс. Вишневского в Камерном театре. Бурный темперамент писателя перехлестывает через рампу, захватывая зрителя; в этом счастливый и завидный талант автора. Но кроме Вишневского на сцене находятся еще и другие моряки, и в них мы сразу же узнаем старых знакомых, которых мы видели на этой же сцене двенадцать лет назад в спектакле «Оптимистическая трагедия». Ничуть они не изменились. Мы хотим сказать, — не только в том дело, что в сорок первом году у стен Ленинграда действовало новое поколение, родившееся и воспитанное в советское время, но и в том, что сами «старики» уже не те, какими они были пятнадцать, двадцать и все двадцать пять лет назад.

В пьесе А. Крона «Офицер флота» мы видим и тех и других и осязательно чувствуем дистанцию времени, которое дало удивительный эффект. Для комсомольцев пьесы — офицеров и краснофлотцев — культура становится, если позволительно так выразиться, их шестым чувством, столь же естественным, как все остальные. Процесс этот, конечно, далеко не закончен, и тот же Крон мог бы проявить здесь значительно больше любопытства. Молодых людей, о которых идет речь, вы можете увидеть в жизни, они с удовольствием носят свою новую форму, они хотят быть в курсе жизни общественной, международной, художественной, хотят быть культурными, интеллигентными людьми, они испытывают от этого удовольствие, есть порой в этом даже некоторое щегольство.

Моряки Вишневского, надо сказать, стараются быть такими же и вместе с автором делают все от них зависящее, но плохо у них это получается. Они смотрят исподлобья на «эталон культуры», и кажется, что для многих это «ярмо». И хотя автор урезонивает их: «ничего не попишешь, ребята, время такое», — это их не убеждает, потому что сам автор (внутренне, как художник) в этом не убежден, хотя, конечно, все «понимает»! Мы видим, что это переодетые «братишки» семнадцатого года, которым тесно в застегнутых бушлатах, им хочется распахнуться, всячески распахнуться и выйти на «волю», туда, в ушедшую эпоху гражданской войны, где лежит авторское сердце.

Вишневский спасает положение тем, что беспрерывно в течение пьесы оговаривается по поводу традиций: да здравствуют традиции, да здравствуют традиции! Он сравнивает портреты отцов и детей и говорит: смотрите, до чего они похожи, да их не отличишь! Они похожи, но их отличишь. Традиции Первой Конной чтит сегодняшний воин, но этот воин не только повторение бойца Первой Конной, есть тут гигантский путь — идейный, культурный, психологический. Большой путь! А у Вишневского {201} от пьесы «Первая Конная» до пьесы «У стен Ленинграда» — шаг вперед, два шага назад. Обеднена в результате не только современная молодежь в изображении «Отчего дома» и «У стен Ленинграда», да и многих других пьес, обеднена и та вчерашняя молодежь, которая в изображении своего времени властвует над нашими сердцами. Есть такое понятие — «диалектика», никуда от него не денешься.

И сейчас возможны пьесы об эпохе гражданской войны или эпохе реконструкции, но это будут пьесы исторические, — они очень нужны сегодня нашему зрителю. Однако это вовсе не одно и то же, когда сегодняшний день перетягивают на вчерашнюю колодку. Конечно, вы можете изображать время, которое вы хорошо знаете, и вчерашний день, и позавчерашний, и тот, который был двадцать лет назад, и который был сто двадцать лет назад, — почет вам и слава! Но если ты хочешь быть сегодня поэтом сегодняшнего дня, а завтра — завтрашнего, — а это — беспокойное дело, — это значит смотри в оба на магнитную стрелку «время, вперед», не давая ей отклоняться!

Ведь получается вот что: два видных писателя поставили спои пьесы в двух видных театрах, и все же очень многие люди, которые меньше заворожены «именами», а больше прислушиваются к своему сердцу, отдают предпочтение мало кому известному театру и автору. И больше всего они ценят чуткость, которую обнаружили артистическая молодежь и ее художественный руководитель.

Я не предлагаю в качестве образца героев этого спектакля, ни уровень их интеллигентности, ни авторскую манеру ее изображения, — все это только намек, расшифровывающий для нас будущие пьесы. Подобные же пьесы появлялись и раньше, были там удачи и неудачи, мы в них искали то зерно, которое уже более крупно блеснуло в спектакле Театра имени Ермоловой.

Общий их недостаток можно обнаружить в тех же «Старых друзьях». Если есть пьесы о «жизнерадостной» молодежи, где ничего, кроме этой жизнерадостности, нет, то и о малюгинской пьесе можно сказать, что в ней есть «интеллигентность» и, кроме этой «интеллигентности», самочувствия интеллигентности, интеллектуальности, ничего нет. Вопросы, которые как будто поднимает автор, настолько слабо намечены, что о них не стоит серьезно говорить. Да и для самого автора главное было создать атмосферу интеллигентности, которая всем пришлась по душе. Это удача, и все же этого мало, уже сегодня маловато, а завтра тем более будет мало.

Достаточно ли сказать, например, о «Трех сестрах» и «Дяде Ване» только то, что там выведены прекрасные, благородные, интеллигентные люди? Нет, там есть еще великие мысли, великие мечты и великие надежды. «Интеллигентность» — это только условие, только лестница, которая должна нас ввести, так сказать, {202} в широкую анфиладу идей, тем, конфликтов и судеб, да еще молодежи, которой предстоят воистину величайшие дела.

Вы нашли чудесную ноту, но если вы облюбовали только эту ноту, вы рискуете, что утомите слушателя. Великий мир превратится у вас в миниатюрный мирок, и это не будет той каплей, которая отражает солнце. Не уместится в этом мирке ни большая мысль, которая превратится в мелкое умничанье, ни большое чувство, которое выродится в так называемое самочувствие, в пресловутое мое, ваше и их самочувствие, в тот тепловато-интимный лиризм, за которым еще шаг‑два — и уже пахнет душным запахом мещанства… Но все это только предостережение. Ибо начало прекрасно.

Встречаются, правда, в литературе люди, которые не принимают ни дурного, ни хорошего, которые пользуются дурным, чтоб опорочить хорошее. Они хотят, чтобы все писали так, как пишут они, и чтоб завтрашняя литература была похожа на вчерашнюю. Они сами подают этому пример, и довольное лицо, которое они при этом делают, вызывает в нас искреннее сожаление. Они ворчат при неудаче, они ворчат при удаче. Пускай себе ворчат, время уходит вперед.

## 2

Удивительное дело! Десятки авторов в печати и на диспутах вот уже три месяца, не щадя пота и чернил, обсуждают «вопрос» и до того дружно успели его затолкать и замучить, что вовсе перестаешь понимать, какой же это был «вопрос».

Вопрос все же был о том, что сегодняшний день не похож на вчерашний, а ведь уже брезжит завтрашний, и что, показывая людей, которые ходили по сцене пятнадцать лет назад («Отчий дом»), или двадцать пять лет назад («У стен Ленинграда»), или все пятьдесят лет назад («Капитан Костров»), незачем утверждать, что они — герои сегодняшнего дня. Показывай, что умеешь показывать, пусть жизнь, какой она была пятьдесят и сто пятьдесят лет назад, важное дело — история, но не костюмируйте историю под современность, — за двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь, ни истории, ни современности!

Таков был главный «вопрос».

В ответ мы услыхали реплику А. Я. Таирова.

А. Я. Таиров вознес похвалу Вишневскому, ссылаясь на похвалу Пушкина Корнелю. Затем объявил свою принципиальную позицию. Заключается она в том, что он против «интимной» драмы, что он за «романтическую» драму. Что можно на это ответить? На здоровье! Романтическая так романтическая! Но будем ли мы изображать жизнь в романтической драме или в будничной драме, приемами Корнеля или приемами Чехова — на должны быть не герои Корнеля и даже не герои Чехова, {203} а наши с вами герои. Никто не собирается противопоставлять лирической пьесе Малюгина романтическую пьесу Вишневского. Вам не нравятся «тонкие чувства» — изображайте «могучие страсти», не по душе мхатовские «переживания» — подавайте «пафос» Корнеля, — зачем спорить о том, о чем никто не спорит.

Драматург Константин Финн возмущен требованиями изображать «интеллигентность». Оратор сердится, ему кажется, что старшее поколение драматургов противопоставляется младшему поколению драматургов, он тем больше сердится по этому поводу, чем меньше с ним спорят по этому поводу. Почему же он сердится? Старшее поколение описывало жизнь своего поколения, — честь ему и хвала! Оно старается описать новое поколение, — честь ему и хвала! Фадеев, например, сделал выдающийся шаг в этом направлении. Традиции старшего поколения оживают в романе «Молодая гвардия» в новом поколении, органически сливаясь с тем новым, что несет с собой современность. Одни писатели не достигли этой цели, другие уже достигают. Чего же тут сердиться, работать надо, а не сердиться!

Глядя иной современный спектакль, вспоминаешь Горлова из пьесы «Фронт» Корнейчука, и не столько военных работников, сколько работников литературы. Горловский взгляд на вещи виден в таком спектакле, горловский, эпигонский, горловское ощущение людей и событий. У Горлова, как известно, есть заслуги, он патриот, желает разгрома врага, однако его предупреждают, что, если он не сумеет стать на уровень нового времени, если будет жить только вчерашним, пусть и очень славным днем, ему придется уступить место другому. Почему подобное предупреждение можно сделать генералу от кавалерии, почему его нельзя сделать — прошу прощения за каламбур — генералу от литературы и почему по этому поводу надо так сердиться? Горлов тоже сердился, — мы знаем, чем это кончилось. Его место занял Огнев, хотя Горлову были даны все возможности тоже стать Огневым. Если продолжить нашу аналогию, мы скажем так: мы стоим на огневской позиции против горловской, в интересах всего нашего социалистического искусства и старшего и младшего поколения, старых друзей и новых друзей, — а Огнев все равно победит, какой бы при этом шум ни поднимали горловские соратники в литературе и критике.

Наиболее, однако, сварливые нападки вызвала так называемая «интеллигентность», возникла целая «дискуссия», хотя о чем, собственно, тут было спорить? Почему все же «интеллигентность» так пугает наших оппонентов, почему они вкладывают в это слово худший смысл, вместо того чтобы вложить лучший и высший, независимо от того, худший или лучший повод я смог найти для своего выступления?

Да — утверждаем мы — интеллигентность! В стране социализма, где культура перестала быть привилегией немногих, отчего она была для них не только благотворной, но и тлетворной, {204} а стала достоянием миллионов, рано или поздно все будут интеллигентными людьми. Конец этого процесса еще далеко за горами, однако он происходит. Происходит! И никуда вы от этого не денетесь.

Ирина в «Трех сестрах» говорит Тузенбаху, что душа ее похожа на прекрасный рояль, ключ от которого потерян, и Тузенбах — это были его последние слова — отвечает, что этот потерянный ключ больно терзает его сердце! В одном этом диалоге весь Чехов, и его тоска, и его надежда, и его вера в будущее, и его мечта о труде — благородной основе отношений между людьми. Чехов говорил об этом, глядя на своих прекрасных сестер и любя и жалея их, так же как мы, глядя на них в театре, куда я имел неосторожность привести «старых друзей» и вызвал такой гнев моих критиков. Бесконечное богатство звуков можно извлечь из этого открытого сейчас рояля! Почему же по поводу одной лишь интеллигентности наши оппоненты беспокойно допытываются — соответствует ли де «интеллигентность» марксизму.

Соответствует, товарищи, соответствует!

Я выражался ясно. Я напомнил пьесу Светлова о первых годах революции, где выведены были, с одной стороны, рабочая молодежь, первые комсомольцы, а с другой — гимназисты, буржуазные сынки и дочки, и писал, что сегодняшние молодые люди ведут свое происхождение от светловских комсомольцев, а не от гимназистов. В чем смысл этого сопоставления? В том, что речь идет не о преемственности мещанской цивилизации, а о преемственности идеологии пролетариата.

Чего все-таки *не видят* наши критики?

«Отцы» впервые знакомились и воспринимали идеи Советской власти. «Дети» их родились тогда, когда эти идеи были осуществлены в жизни, когда социализм вошел в быт. Идеи социализма обретаются не только в их сознании, они глубоко вошли в их подсознание, в их кровь, можно сказать — в сферу инстинкта. И культура социализма, завоеванная для них отцами, с детства осваиваемая ими, тоже стала органичной, обнаруживаясь как интеллигентность. И здесь не простое освоение культурного «наследства», а строительство социалистической культуры. Наконец, сами отцы в процессе созидания ими социализма «выросли», и они уже вовсе не такие же, какими были пятнадцать и двадцать пять лет назад.

Молодые ермоловские актеры и актрисы изобразили своих сверстников, современников — молодую советскую интеллигенцию, — их моральную чистоту, цельность, патриотизм, демократичность. Но потому, что эти качества находятся не только в «тексте», но и уходят глубоко в «подтекст» и не сформулированы каждый раз в репликах или монологах, или выражены не прямо, а косвенно, — люди, привыкшие к инерции и не поспевающие за временем, объявляют, что у этих молодых людей за душой ничего нет, или, как они любят выражаться, нет «ничего {205} святого», в то время как это святое есть сама их сущность, есть нечто в них само собой разумеющееся.

Мы слышали аналогичные нарекания по поводу других произведений, например симоновских «Дней и ночей». Подчеркнутая, даже вызывающе «будничная» интонация и отказ от романтического жеста в этой повести вызывают недоверие к героям: как, дескать, обстоит у них с социализмом? Всмотритесь пристально: он внутри них, социализм, он повсюду — в жесте, в интонации, в «неприметном или вовсе не сказанном слове», в этом уже их природа.

Эта «органичность», ее постижение и воплощение — важное свойство этого произведения. Однако «органика» не есть единственное и даже не ведущее начало, и одной лишь «органикой» мы не согласны удовлетвориться. Мы и предостерегали, советовали «старым друзьям»: дальше надо идти — не только вниз, к подтексту, но и наверх, к тексту, к тексту. Не только бессознательное восприятие, но и сознательное освоение! И если заниматься только тем, чтоб наблюдать эту органичность, отражать эту органичность, любоваться этой органичностью, — это значит забыть, что она только фундамент, на котором возносится здание больших идей, мыслей и чувств жизни нашей, иначе и самый этот фундамент пошатнется. Герой наш должен обнаружиться в активном, в сознательном деянии. Нам мало лишь «впечатлений» героя или «впечатлений» от героя, нам нужно еще его действие и воздействие — так, чтоб он увлек нас за собою!

Есть книжники и фарисеи, которые считают, что, если стоят на столе цветы и если девушка заводит патефон, это и есть мещанство. Но это — мещанское представление о мещанстве. Горький различает потребительское и творческое отношение к жизни; творческая способность, щедро расходуемая для счастья народа, — вот критерий, тут жизнь, тут счастье, тут ветер жизни. Пусть же этот ветер сильнее дует в лица «старым друзьям», и пусть они смелее пойдут ему навстречу, и тогда из их среды появятся Огневы. Скажут, что малюгинские мальчики и девочки, сидящие за именинным столом, — все это очень мило, мило, но мало, — и не совсем без повода скажут! Скорее же в путь! Вы с этим согласны, конечно, но почему вы им желаете этого доброго пути с такими кислыми физиономиями? Конечно, иной молодой драматург и его герои слабо еще освоились с чеховским «роялем» и выстукивают одним пальцем незамысловатую мелодию, — но имейте терпение, дети подрастут!

Бывает, что «культура гимназистов» отражается на «детях», бывает так и в жизни, и в искусстве, и, например, молодые люди в пьесе «Новогодняя ночь» А. Гладкова скомпрометированы автором, который повел их дорогой «жестокого романса», и мы предостерегали от этого не только по поводу «Новогодней ночи», но даже по поводу «Старых друзей». Но вы заладили, что‑де {206} мещанство — это нехорошо, словно мы до вас об этом не догадывались, вы ищете только там, где нехорошо, хотя оно, нехорошее, всем видно, и не ищете там, где все же хорошо, хотя оно и менее заметно для ленивого и нелюбопытного глаза.

В новой своей пьесе, если он ее будет писать, Гладкову предстоит вывести своих героев из окружения, из мещанского окружения, — задача серьезная! Пожелаем ему успеха! Волков бояться — в лес не ходить. И если стоять с милицейским жезлом и пугать прохожих авторов: не ходи в лес, там тебя мещанский волк съест, то в конце концов, возможно, не будет «Новогодней ночи», но наверняка не будет и «Старых друзей», и останется только один милицейский жезл, которым мы и будем писать наши критические опусы!

Так стоял вопрос об интеллигентности!

В ответ мы услыхали подряд два выступления на диспутах, в которых нам разъясняли, что интеллигентность не заключается в умении владеть «вилкой и ножом». В чем существо этого незаурядного замечания? В том, что если изолировать интеллигентность от советской идеологии, то это значит свести ее к умению владеть «вилкой и ножом». Допустим на минуту, что кто-либо в самом деле «изолирует». Но как быть с чеховскими тремя сестрами, которые не дожили до времени, о котором мечтал для них Чехов, — разве их интеллигентность сводилась к владению «вилкой и ножом»? Спорить так спорить! Но зачем же сводить своего противника на позицию, с которой вы хотите или способны сражаться, и затем обрушивать на него все богатство своих творческих вооруженных сил, состоящих из «вилки и ножа».

Нам непрерывно растолковывают, что есть «интеллигенты», которые не столько читают книги, сколько коллекционируют их, что существуют «интеллигенты», которые одновременно индивидуалисты, эгоисты, эгоцентристы, антиколлективисты и вовсе чужие люди! Вот, оказывается, какая бывает «интеллигентность». Согласны? Согласны! Только ведь обсуждался-то не вопрос о культуре, которая находится в чужих руках, а вопрос о культуре, которая находится *в своих* руках, вопрос о том, как в условиях социалистической культуры формируется человек.

Тогда был предъявлен самый испытанный аргумент, козырный туз большинства авторов и ораторов. «Мы требовательны, — утверждают они, — мы за высокую литературу, мы за критерий качества, разве это не важнейший критерий?» Обязательный критерий, отвечаем, однако с одним этим критерием далеко мы не уйдем, рискуем не увидеть процессов жизни, отражающихся в литературе, когда она еще не достигла классического уровня.

Есть критики, которые только и знают, что свою измерительную линейку — единственное оружие в их критическом арсенале. Они стоят с этой линейкой наготове, — они измеряют Малютина и Погодина и, сравнив, пренебрежительно качают головой: {207} нет оснований для обсуждения, слабо! Они правы, конечно; они всегда будут правы. Они были правы и тогда, когда впервые пришел Погодин, когда его «Темп» и «Поэма о топоре» появились на фоне «Человека с портфелем», «Чудака», «Заговора чувств», не говоря уже о «Любови Яровой», прекрасной драматургии того времени. Они пустили в ход свою линейку, измерили Погодина и Файко — и решительно установили: слабо! Разве они не были правы? Конечно. Но они проморгали, прозевали, прошляпили Погодина и жизнь, которую привел с собой Погодин, без них дошедший до своего «Человека с ружьем».

Правда, когда наконец они снизошли к Погодину, в рождении которого не участвовали, они милостиво объявили ему свое признание. До тех пор они ждали. Они ждали, ибо предпочитают прийти на готовое, ибо хотят спокойной жизни, ибо пуще всего дрожат за свой престиж. Они умны, они мудрые, они ухмыляются: чуть забудешь свою линейку — и на тебе, влипнешь в какую-нибудь «Новогоднюю ночь»!

Да, «Новогодняя ночь» — я говорил в свое время о ее дурных тенденциях, но то позитивное, которое там было даже в намеке, даже в том, что нам показалось, будто мы увидели там, обнаружилось более явственно в «Старых друзьях». Поэтому в своей статье, вызвавшей дискуссию, я ничего не говорил о «Новогодней ночи», а только о «Старых друзьях», и то не столько на пьесе, сколько на спектакле я основывал свои соображения, ибо Лобанов углубил то, что наметил Малюгин. И если бы даже не в спектакле в целом, но у одного хотя бы актера, в эскизе художника выглянула и скрылась интересующая нас тенденция, то и здесь следовало бы ловить ее, здесь задержаться, здесь задуматься! И ведь характерно, что большинство авторов и ораторов бросились терзать и без того истерзанную «Новогоднюю ночь» как более легкую добычу…

Нет, мы не жалеем, что «влипли» в «Новогоднюю ночь». Напомним, что Ермоловский театр, который так хвалят за «Старых друзей», в свое время взялся за постановку «Новогодней ночи», работал с увлечением и отказался потому, что одновременно над этой пьесой работал Вахтанговский театр, изуродовавший ее по мере своих сил и способностей. Я понимаю Ермоловский театр, я понимаю, чего искал этот театр и почему то, что он искал, он нашел в «Старых друзьях», которых другие театры не заметили, так же как критики.

Они ничего не заметили, даже когда главное в «Старых друзьях» было поднесено им на блюдечке ермоловского спектакля, они не захотели увидеть. Они высокомерно объявили, что не находят даже «повода для обсуждения». Пускай. Смеется тот, кто смеется последний. Так было со старыми друзьями, так будет и с новыми.

1946 г.

# **{****208}** В гостях у детей[[21]](#endnote-18)

## 1

Когда человеку шесть лет и никого нет дома, его начинают беспокоить некоторые проклятые вопросы. Например, часовая стрелка; обычно она движется слева направо, а сможет ли двигаться также в обратную сторону? И если нет, то почему? В результате кропотливых изысканий стрелка оказывается в руках человека. Но он уже занят другим вопросом: обычаями индейского племени сиу‑сиу, к которому, как догадывается читатель, человек давно уже принадлежит.

Неудивительно, что он готовится к разведению костра, без которого, — как опять-таки известно читателю, — не может прожить минуты упомянутое племя сиу‑сиу.

Короче, для спасения часовой стрелки, шкафа, подушек, водопровода и всего города человека шести лет следует увести, скажем, в детский очаг, пока мама не вернется с работы.

Первое время человека ждет там разочарование. Как это ни дико, его заставляют чистить зубы. Скажите, какой приличный индеец чистит зубы? Но затем оказывается, что и Петька, и Колька, и Женька значительно лучше его, Сережки, чистят зубы, хотя он, Сережка, большой, и ему должно быть стыдно. И Сережка начинает чистить зубы с совершенно душераздирающим азартом и показывает их каждому встречному, как какой-нибудь вождь племени сиу‑сиу показывает скальп своего врага. Затем начинаются игры, беседы, лепка, рисование. Кроме того, есть мыши. Есть, правда, и черепаха, но она явно игнорирует ребят, вечно молчит, отгородясь своим щитом от окружающей действительности. Зато мыши очень общительны. Каждый из шестидесяти воспитанников очага обязательно два‑три раза в день посетит мышей и просунет им палец. И мыши в ответ шевелят своими розовыми носиками, а это значит, что они улыбаются.

В очаге устраивают праздники и маленькие спектакли. Сейчас, например, готовятся к юбилею Красной Армии, к празднику Парижской коммуны. О, какое это счастье, если б вы только знали! Человек шести лет будет играть в спектакле. Он давно мечтал об этом, даже не зная, что такое театр. Еще когда разводил костер. Еще когда носился по родному переулку верхом на палке, лихим буденновским налетом наводя панику на врага. Сегодня нас пригласили на праздник зимы. На сцене зимний пейзаж: снег, сугробы, согнувшиеся под снегом деревья. Появляется заяц, в котором мы узнаем нашего знакомого шестилетнего человека. Заяц кувыркается раз-другой. Согласно постановке кувыркаться больше не полагается. Но, к ужасу режиссера, заяц кувыркается еще четыре раза. То было для зрителей, а это — для себя. Зрители глядят на зайца, дыхание у них спирает от зависти: еще минута — и они тоже кинутся {209} кувыркаться. Прибегают другие зайцы. Первый — наш знакомый — произносит напыщенную речь, полную хвастливых жестов. Он презирает всех зайцев. Он даже волка не боится. Что волк?!! Ха‑ха! Пусть попробует сунуться, съем!

Вдруг в замершем от страха зале появляется волк. В серой шкуре, со свирепо оскаленной пастью. И протяжным басом как запищит… Первым, конечно, принялся бежать хвастунишка. Волк вышел на середину и произнес приветственную речь. За ним выполз медведь и устало завыл:

Я старый медведь, мне трудно петь
И лень выходить из берлоги…
Всю зиму лежу и лапу лижу —
Не ходят зимой мои ноги…

Приходят дровосеки в красных кушаках и седых почтенных бородах, которые они поддерживают топорами, и начинают рубить лес.

Опять вылезают зайцы, и все с пением маршируют на сцене под истошный визг зрителей.

Наконец зрители, медведи, дровосеки, волки и зайцы отправляются наверх, в комнаты, где их ждут большие блюда с горячими котлетами и притягательно дымящейся картошкой.

Волк, как это и полагается, ест больше всех, он даже не снимает с головы своей грозной маски, хотя его просит об этом руководитель.

Бедный волк! Я предвижу его мытарства. Он не захочет снять своей маски даже когда выйдет на морозную улицу. Дома он будет носить ее и днем, и когда пойдет спать, а значит и ночью, и за едой, и когда ему станут мыть голову. Тут с него стащат маску, и из глаз волка польются слезы, и, всхлипывая, он подумает об этих злых людях, которые не дают хорошему человеку побыть немного волком.

## 2

Юный зритель — коварный зритель. Взрослый — он в общем и целом благороден. Он готов скорее признать себя плохим зрителем, чем сказать, что видит плохой спектакль. Он согласен выдавить из себя улыбку, хотя ему вовсе не смешно. Он терпеливо выслушивает самый скучный монолог. Он делает хорошую мину при плохой игре.

Юный зритель чистосердечен. Он не умеет прятать своего мнения. Он может внезапно заснуть, доверчиво уткнув голову во взрослого соседа. Или вскочить на стул, замахать руками, запрыгать от восторга. В детских театрах существует даже специальная категория этаких укротителей, — они бегают по рядам, чтобы установить тишину и мир там, где из-за героя происходит спор или даже небольшая драка. А вообще говоря, это очень {210} опасный зритель. Я помню спектакль: когда герой произнес слишком длинную речь, раздался протяжный, почти плачущий голос: «скучно‑о‑о‑о», поддержанный шумом всего зала. Вряд ли актер чувствовал себя в этот момент хорошо. Бывает, что театр мудрит, — тогда в зале мучительное и недоуменное молчание. Но попробуйте сказать режиссеру, что это место не доставляет удовольствия, он ответит: «Это вам не доставляет, а детская психология совершенно иная».

Может быть, может быть. Но кажется, что искусство, если оно приятно детям, должно быть приятно и взрослым. И вряд ли еще долго можно будет «детской психологией» маскировать свою неудачу. Но все объяснять «детской психологией» — распространенная манера.

Я проверял это таким образом. Просил дать мне лишние билеты и брал с собой ребят. Я их не искал. Есть целое сословие старых театралов, которым от роду десять-двенадцать лет. Он топчется, такой театрал, тут же, около театра, и говорит вам: «Дяденька, возьми». Он уже был на этом спектакле пять раз, шесть раз. Всего только восемь раз, поймите вы это и возьмите его с собой. Скромненьким пай-мальчиком, тише воды, ниже травы, он проходит с вами контроль, но затем… Вы не рады, что его взяли. С диким кличем все того же индейского племени сиу‑сиу он бросается в верхний этаж, затем сбегает вниз в фойе, затем бежит проверить зрительный зал и буфет, затем опять в фойе. И только выяснив, что все на месте, он садится в кресло.

Гаснет свет. Загорается рампа. Но занавес еще не поднят. Чудесная минута! Мой Петька закинул ногу на ногу. Он явно изображает взрослого дядю. Он с презрением поглядывает на ребят. Он-то знает, что сейчас будет… Занавес — и Петька забыл свою роль. Он сидит с ногами на стуле и прищелкивает пальцами. Он заливчато смеется, толкает меня в ребро. Кричит: «Дядя, дядя!»

Но вот вышел юный герой. Играла его актриса. Игра ее не показалась мне наилучшей. Она хотела завязать дружеские отношения с залом, понравиться ему. То есть не она, а он, юный герой, радиолюбитель, изобретатель, пионер, конькобежец, будущий Молоков. И в то же время свой парень — немного шалун и забияка, совсем как мой Петька. Но актриса фальшивила. Она путала непринужденный голос героя с нравоучительными интонациями взрослого. За голубыми глазами пионера я видел роговые очки педагога. Какой-нибудь озорной мальчишеский жест вдруг трансформировался в строгий указательный перст классного наставника. Актриса почувствовала настороженность зала. Она попыталась спрятать свои очки. Стала подлаживаться под героя. Преувеличенно хлопнула себя по бедру. Слишком залихватски скинула свою кепку. Она хотела подкупить зрительный, зал этим мальчишеством, этим панибратством, мы‑де «свои в доску». Я пристально глядел на нее, она лицемерила. Она притворялась, {211} подлаживалась, приспособлялась, обманывала, обманывала! Но ведь «детская психология», «детская психология»!

Я обернулся. У девочки улыбка, если можно так выразиться, застыла посредине. Она рада бы улыбнуться, но не может. Девочка засопела и поглядела вокруг себя. Не собирается ли она укладываться спать? Я обратился к Петьке: «Ну как?» Петька снова был взрослым. Он ничего не ответил. Он смотрел на сцену исподлобья, подозрительно и недружелюбно. «Детская психология», «детская психология»!!

Есть так называемые игро-спектакли. Вот, например, выходит взрослый советский гражданин и сообщает публике, что он получил сведения о своем маленьком сыне. Он находится в плену у белокитайцев. Отец собирается ехать выручать его из плена. Вместе с ним едут трое ребят, товарищи его сына. Путешествие грандиозное. На глазах у публики герои садятся в автомобиль. На глазах у публики они прибывают в порт и садятся там на иностранный пароход. По морям, по волнам, нынче здесь, завтра там. Заманчиво? Да! Но и опасно! Будьте начеку! Смотрите — взрослый переоделся иностранцем. Он прицепил бороду и назвал себя Гагенбеком, тем самым Гагенбеком, который разводит зверей и поставляет их для всех зверинцев мира. Он везет с собой два больших чемодана. Что в этих чемоданах? Львы? Нет, маленькие пассажиры. Зачем такая конспирация? Очень просто. Враги, разузнав о путешествии, решают выследить героев. Вопрос ясен. Если вы, зритель, не будете глядеть в оба, не поможете героям, они погибли. В зале напряженная тишина.

Внимание.

Действие начинается.

По палубе пробежал повар в колпаке и фартуке. Он скрывается в трюме. Весь зрительный зал еле сдерживает дыхание. Да ведь это вражеский шпион. Тот самый, который… Тссс!

Появляется Гагенбек. Подходит к рампе и, предварительно оглянувшись по сторонам, стягивает на минуту бороду: «Узнали?» В зале: «Да», — как еле слышное дыхание. «Проходил повар?» Весь зал: «Да». — «Куда он пошел?» Весь зал: «Туда». Тссс… «Слушайте, этот коварный повар все время бродит среди чемоданов, он может догадаться, что там. Будьте бдительны. Как только повар коснется чемоданов, кричите что есть мочи: “Спасите, тонем! Понятно?” — “Понятно”».

Даже взрослые зрители почувствовали здесь некоторое беспокойство и необходимость что-то делать. Тишина. Появляется крадущаяся фигура повара. Тишина. На лицах у зрителей равнодушие, деланное равнодушие, чтобы, взглянув на них, повар не заподозрил ловушку. Тишина, повар подкрадывается. Тишина и полное безразличие. Вот повар подошел к самым чемоданам. Тишина как ни в чем не бывало. Мой сосед, взрослый, объявил: «Ерунда, никто не крикнет». В эту минуту повар коснулся чемоданов. Я подумал, что началось землетрясение, такой раздался {212} крик. Взрослые заткнули уши, а те взрослые, которые были настоящими зрителями, тоже истошно кричали: «Спасите, тонем!» Неудивительно, что от такого крика на пароходе поднялась паника, что из кают выбежали перепуганные насмерть пассажиры в одних трусиках, что стали срывать спасательные пояса и что наши юные пассажиры были вырваны из цепких лап гнусных белогвардейцев.

Наконец пароход прибывает в китайский порт. Но вот незадача: у трапа стоит важный полицейский чин, и горе тому, кто окажется без паспорта. У господина Гагенбека дело в общем благополучно, но как быть с нашими друзьями? Они прячутся за Гагенбеком под его длинный плащ, так что получается один не в меру длинный Гагенбек, напоминающий какое-нибудь животное из его коллекции. Но у самого страшного животного больше четырех ног никак обнаружить невозможно. А у папаши Гагенбека их целых восемь. Зрители делают вид, что не замечают этого странного обстоятельства. Им смешно, ужас до чего смешно, но они сдерживают смех — вдруг чин заметит, что они смеются, и подумает: с чего бы это? Но он и так стал догадываться.

— Кто это с вами?

— Никого.

— Как — никого? Там восемь ног!

— Нет, две.

— Нет, восемь.

— Нет, две.

— Нет, восемь.

Долго бы они так препирались, и дело вряд ли кончилось бы благополучно, если бы наш Гагенбек не догадался предложить чину спросить у окружающих: «Смотрите, целая толпа народа, давайте спросим у нее». — «Давайте». Чин обратился к публике с вопросом, и публика громовым хором единогласно ответила: «Две». — «Нет, восемь!» — «Нет, две». Пришлось чину согласиться.

Но ребята еще не спасены, им угрожает беда. Они, правда, нашли своего маленького друга. Но он сидит в тюрьме, там как раз идет суд и обвиняемого готовы засудить. В то же время враги обнаруживают, что Гагенбек вовсе не Гагенбек, а советский гражданин, так же как его малолетние спутники. Положение становится угрожающим. Но предусмотрительный Гагенбек, прежде чем попасться в лапы к белым, договорился с публикой: как только он поднимет руку — вот так, — вы все что есть мочи кричите: «Урра!»

И вот, когда всех наших друзей уже собрались казнить, Гагенбек объявил, что ни он, ни его друзья никого не боятся, потому что за холмом находится отряд Красной Армии и сейчас прибудет и спасет их. Сказал и сделал условный жест. И раздалось такое «ура», будто не то что отряд, а вся Красная Армия выскочила и поспешила на помощь.

{213} Как видите, чудесная это вещь, игро-спектакль. Но и обоюдоострая. Поэтому нужно бы пользоваться ею осторожно, с тактом…

В том же Московском театре юного зрителя, где шла упомянутая выше игро-пьеса «Путь далекий», поставили другую пьесу, я не помню сейчас ее названия, да и не хочу вспоминать.

Происходит нечто вроде спектакля «Под куполом цирка», только для детей младшего возраста. Приезжает из-за границы группа иностранных циркачей. Мальчик Вилли — единственное запомнившееся мне имя, ниже скажу — почему. Взрослый циркач — не то его отец, не то воспитатель. И некая дама — не то мать, не то старшая сестра Вилли. Взрослый циркач сразу вызвал к себе антипатию. Стоило ему сделать два‑три жеста и сказать несколько слов, и вот против него непримиримая враждебность зрительного зала. И правильно. Он ненавидит маленького Вилли и заставляет его работать сверх всякой меры. Вилли, естественно, ищет защиты у советских циркачей и, естественно (игро-спектакль), у зрителей.

Вилли хочет обучить советскую циркачку трудному номеру. Тонкому, секретному номеру. Только бы не узнал воспитатель! Выдать профессиональный секрет! Обучать «советских варваров»! Воспитатель следит за Вилли. Его мрачная фигура вырастает, когда меньше всего ее ждешь. Вы понимаете, как волнуется зрительный зал, какие классовые эмоции возбуждаются в нем. Но вот старый циркач выследил Вилли. И Вилли бросается в зрительный зал. Он просит его спрятать.

Если б вы видели, как его прячут! Как серьезны лица! Как они полны решимости. Как ненавидят старого циркача. Как любят маленького. Бледный, худой, несчастный!

Вилли уходит обратно на сцену, но уже к советским друзьям по цирку. Они его охраняют, укладывают спать, кормят обедом, развлекают. И зрительный зал ревниво следит за тем, чтобы он сладко спал и вкусно ел, и смеялся, и чувствовал себя как дома.

«Хорошо, хорошо, — думаете вы, — хороший спектакль!» Одно только обстоятельство кажется вам странным. Странным и чем-то неприятным. Актриса как-то двойственно играет Вилли. Как будто у Вилли есть что-то, чего он не договаривает, он что-то скрывает. Но это не та недоговоренность, которая в театре доставляет удовольствие, а такая, которая раздражает, потому что она лишняя, она мешает. Дети, увлеченные спектаклем, не замечали этого обстоятельства.

В антракте я поделился с работником театра своим впечатлением. «Еще бы, — улыбнулся он, — в самом конце выяснится, что Вилли фашист». «Как — фашист?! — испугался я. — А воспитатель?» — «А воспитатель честный циркач, даже с некоторым советским уклоном». — «Но ведь это издевательство, — воскликнул я. — Какие основания?» — «Есть». — «Что же именно?» — «Письмо». — «Какое письмо?» — «То, которое Вилли пишет своему товарищу {214} за границу, откуда видно, что он скаут». — «Но тогда это письмо надумано, придумано! Это подметное письмо! Оно сфабриковано с явно провокационной целью! Как зритель я не могу принять подобного оборота дела». — «То вы, а то они, детская психология, она совсем иная». Опять детская психология!!

Ладно, посмотрим! Спектакль продолжается. В квартиру, где спрятался Вилли, стучит сгорбленная старуха. У старухи страшное, мертвенное лицо — такие могут сниться только в кошмарах. Она входит в квартиру, где остались только дети. Страшно. Она быстро обыскивает все углы. Страшно. Страшно. Но самое страшное впереди. Зрители замечают, что из-под юбок старухи выглядывают брюки. Крик вырывается у зрителя: «Старый циркач! Спасите Вилли!» Вилли снова спасают. Со старухи срывают маску. В таких вот ситуациях действие идет к самому финалу.

И в финале, то есть тогда, когда люди готовы уже покинуть зал, потому что все ясно… Вилли роняет письмо, письмо кто-то хватает и громко читает публике. Из письма видно, что Вилли скаут и что он собирает материал против Советской России.

Если бы в эту минуту зрителя чем-нибудь ударили, он был бы менее потрясен и оскорблен. Наступила мертвая тишина. И вдруг кто-то крикнул пронзительным и обиженным голосом: «Неправда, это не он писал письмо». «Не он, не он!» — громко подхватил весь зал.

А когда вновь поднялся занавес и актеры вышли раскланиваться, все закричали: «Вилли, Вилли». Зритель вызывал не актрису, игра которой ничем особенным не выделялась, он вызывал героя: «Вилли, Вилли». Зал кричал истошно, словно хотел вытолкнуть из своего сознания только что происшедшую сцену: «Вилли! Вилли!» Был даже какой-то истерический налет в этом крике: «Вилли! Вилли!!» Вот почему так хорошо запомнилось это имя, единственное в спектакле.

Давайте разберемся. Кажется, ясно, что десятилетний Вилли — наш. Он остается у нас. А воспитатель убирается подобру-поздорову к своим фашистам. Вырвать Вилли у воспитателя — вот задача пьесы. Все мудрствования, как мы видели, разоблачены неумолкающим криком: «Вилли!» Так прекрасно будет преподан детям урок классовой борьбы.

Но вы заявляете, что Вилли — юный фашист. Допустим. Не ясно ли, однако, что в этом случае вы должны встать на защиту Вилли? Против кого же? Дети — все эти трудящиеся Вилли — угнетенная нация в капиталистическом мире. Их калечит семья, религия, школа. Представитель этого мира здесь, на сцене. Уже зрители успели его возненавидеть, раскусили его. Разоблачите же его до конца! Помогите вылечиться от своих заблуждений самому Вилли. А он этих заблуждений не скрывает. Он с радостью от них освобождается. Он на деле видит, где правда. Он не может не откликнуться на протянутые к нему дружеские руки и в цирке и в зале. И вот еще более сложный урок классовой борьбы.

{215} Но допустим, что Вилли — исчадие ада. Маленький негодяй. Юный лицемер. Законченный двурушник. В глаза улыбается, за глаза пакостит. Объясняется в любви к Советской власти, а наедине насмехается над ней. Дружит с пионерами, а переписывается со скаутами. Но раз так — покажите именно это лицемерие, двурушничество, всю механику двойной бухгалтерии. Значит, зритель должен сам видеть, каков на деле Вилли. Пусть остальные не знают. Но зритель-то знает!

Тогда фашистское письмо, непонятное остальным, понятно зрителю. А так оно непонятно никому. Оно подброшено. И Вилли вправе заявить, что его оклеветали театр и автор. Чем может театр подтвердить свое обвинение? Ведь даже когда Вилли один, он не знает, что за ним следит зритель. Значит, он ведет себя так же, как если бы был один. А ведет он себя как вполне добросовестный пионер. Разве не ясно, что его оклеветали? И все зрители это поняли так, как будто бы их тоже оклеветали. Поэтому так болезненно приняла аудитория провокацию театра. Поэтому в конце спектакля так вызывали Вилли.

Подобное зрелище, я уверен, может нанести только травму ребенку. Оно вредно. Лучше, если бы его не было вовсе. Но попробуйте скажите об этом театру. Со снисходительной улыбкой вам ответят: «Да что вы, что вы, детская психология, она совсем иная».

## 3

Пьесу «Изобретатели» я видел в периферийном театре. Много шуток, музыки, красок и всевозможных происшествий. Десятилетние и восьмилетние зрители получали полную меру удовольствия и огорчались только тем, что нельзя перепрыгнуть через рампу и очутиться на сцене вместе с Витей, Борей, Севкой, Колькой, Люсей и всей веселой компанией.

Педагоги находят, что эта пьеса лучшая в репертуаре детских театров. Ее ставят в Москве, Ростове, Новороссийске. Ее читают в школах и деточагах. Ее рекомендуют и издают многотысячным тиражом. Автор А. Бонди не просто развлекал ребят, он вложил в свою пьесу некое поучение, идею, — и само по себе это хорошо. Однако большинство пап и мам, сидевших в зале, и, свидетельствую, все дети без исключения приняли идею Бонди до чрезвычайности прохладно. Кое-какие почтенные отцы и матери семейств, напротив, весьма охотно похлопали авторскому замыслу.

В пьесе показаны хорошие и нехорошие мальчики. Хорошие мальчики — это Ростик и Колька. Они примерные пай-мальчики и носят красные галстучки и пионерские костюмчики. «Веселые ребята, — сообщает автор в характеристике действующих лиц, — но, — предупредительно поднимает автор строгий палец, — они серьезные».

{216} Зато Витя, Севка и Боря — нехорошие мальчики. Начать с того, что они не только не носят пионерских костюмчиков, но даже галстучков: обыкновенные, понимаете ли, мелкобуржуазные штанишки до колен и светлая рубашонка.

Витя просто дурачок. Севка — бурная стихия. Он и есть виновник всех происшествий, этот «страшный фантазер», как называет его в примечаниях автор. Боря того же поля ягода. О его неслыханной неаккуратности говорит, например, то, что его «карманы всегда набиты книжками, карандашами, проволокой и т. д.», в то время как у Кольки, например, все выдержанно, выглажено, причесано, приятно, чистенько, аккуратненько. До чего доходит невыдержанность Севки, свидетельствует такой возмутительный факт (это никогда не позволили бы себе Колька или Ростик): Севка залез под кровать и из-под кровати кричит своей тетке, сварливой, скупой, болтливой кумушке:

«— Юлия Максимовна! За вами тут пришли.

— Откуда?

— Из крематория».

Юлия Максимовна возмущенно обрушивается на него вместе с возмущенным автором, вместе с иными папашами и мамашами в зрительном зале. Мы не скажем Севке «правильно», не настаиваем на этой озорной выходке, хотя, по правде говоря, эта пошлая кумушка, выступающая под именем Юлии Максимовны, не заслуживает никакого почтения или уважения. Так или иначе, по совести говоря, все наши симпатии на стороне возмутителя Севки. Почему — сейчас расскажем.

Витя, Боря и Севка решили соорудить аппарат для полета на Марс. Заготовили массу ракет, построили снаряд и в величайшем секрете изготовляют взрывчатое вещество из сахара и бабушкиного лекарства.

Когда Севка рассказывает: «Мы выйдем из пределов земного притяжения и попадем в пределы притяжения Марса», — примерные и благопристойные пионеры Колька и Ростик хохочут и издеваются.

«— Чепуха.

— Почему чепуха?

— Потому, что это вообще идиотская затея лететь на Марс.

— Вы еще будете завидовать, когда мы поднимем на Марсе красный флаг.

— Дураки… Вот мы сейчас делаем одно полезное хозяйственное приспособление. Очень полезное».

И, конечно, Боря, Витя и Севка, которые вместо полезного хозяйственного приспособления занялись «романтикой», «фантастикой», «чепухой» — полетом на Марс, — безжалостно наказаны автором. Рассвирепевший автор натравливает на них зрительный зал.

Витька, которому не терпелось завтра же полететь на Марс, готовится к отлету: взял ружья, валенки, подзорную трубу и сел {217} в машину, а Колька и Ростик, «разыгрывавшие» его, сказали, подмигивая всему залу (зал холодно принимал это подмигивание), что аппарат уже поднимается. Прошло немного времени, и Витя очутился на Марсе. К ужасу своему, он встретил там странных и страшных марсиан. У одного лицо в виде кастрюли, у другого — в виде горшка, у третьего, четвертого, пятого — в виде урны, лейки, чайника и т. д. Наконец все сорвали маски и не просто смеялись над обманутыми, они издевались над ними, брызгали злобной слюной, визжали, точно так же, как взбесившаяся кумушка Юлия Максимовна.

Это не все. Автор заставляет бедных ребят по-настоящему пережить жестокие душевные муки. Их подружка Люся скушала мимоходом весь взрывчатый состав. Люся умрет. Автор добился своего: уже у Витьки, Бори и Севки не видно на лице самоуверенности. Улетучились без следа мальчишеская проказливость и беззаботность. Они даже осунулись от страданий, лишились аппетита. Они даже бегут из дому, чтобы не видеть ужасных последствий своих необдуманных фантастических замыслов.

Они клянутся:

«Никогда, никогда мы больше не будем заниматься чепухой!»

«Только полезными хозяйственными приспособлениями».

Все кончается благополучно. Люся не умерла. Торжествуя, появляются Ростик и Колька. Они за это время не испытывали ни угрызений совести, ни разочарования, никто над ними не насмехался. Они испытывали свое изобретение. Что именно?

Механический прибор для чистки картофеля.

Все поражены. Все восхищены. Севка, Боря и Витя всенародно признают свой позор. Всенародно склоняются перед Колькой и Ростаном. Юлия Максимовна целует Ростика и Кольку. Обыватель в зале рвется на сцену к Юлии Максимовне. Он тоже хочет расцеловать этих умных и честных детей.

Мораль!

«Ребята, — обращается автор к сотням тысяч детей революционнейшей страны, к смене, к будущим бойцам, тем самым, которые станут штурмовать небо и ломать миры, — фантазия, романтика, сверхчеловеческие замыслы, полеты на Марс, где вы хотите водрузить красный флаг, — чепуха и идиотизм, дураки занимаются этим. Настоящие примерные советские мальчики должны думать о приборах для чистки картошки».

Этот прибор, похожий на мясорубку, был принесен на сцену торжественно и патетически, при громе оркестра и приветствий, как эмблема, как знамя.

Это был апофеоз. Апофеоз мещанского благоразумия и добродетели. Апофеоз делячества.

Обыватель всегда негодовал против философов, «романтиков», «фантазеров», мечтающих об опасных для его равновесия полетах на Марс. Он всегда цеплялся за юбку Юлии Максимовны, {218} за свой примус, за свою мясорубку, за свой прибор для чистки картошки.

Я понимаю, что автор отвлеченным мечтам решил противопоставить конкретную жизнь. Но эта «конкретная» жизнь есть жизнь узколобого мещанина. И если уж так обязательно искать противовес детским сказкам с принцессами и королевичами, то многое можно найти, вплоть до… полетов на Марс, настоящей действенной фантастики, да и «фантастики» ли?

## 4

Я не отвечаю за то, что буду рассказывать дальше, — пусть отвечает Миша; ему семь лет, и с него взятки гладки. По своей обязанности обозревателя сценической жизни я часто бываю в театре и на детские спектакли беру с собой Мишу.

Как-то знакомый деятель детского театра сказал мне:

— Мало ли что вам у нас нравится или не нравится, вы послушайте юного зрителя, он хозяин, что он скажет, то и закон!

— Пусть так, — ответил я, и с тех пор вожу с собой Мишу, чтобы консультироваться у него прежде, чем браться за перо.

Между прочим, упомянутого деятеля я встретил в цирке на детском представлении. Сначала вышли два клоуна. Они говорили нечто, по мнению деятеля, для взрослых не смешное (и это была правда!), а для детей в самый раз. Затем появились собачки и станцевали падекатр. Затем снова клоуны. В антракте деятель обратился к Мише:

— Понравились тебе клоуны?

— Очень смешные собачки, — улыбался Миша.

— Еще бы! Ну а клоуны?

— А собачки будут еще танцевать? — спросил Миша.

Я взглянул на деятеля, но деятель сделал вид, что не замечает моего искрящегося злорадством взгляда.

И тут я хочу рассказать эпизод, имеющий ближайшее отношение к теме.

Как-то я прочел Мише басню «Стрекоза и муравей», он ее впервые услышал, поэтому я старался и, надо отдать мне справедливость, очень здорово прочел.

Наступило молчание, которое я прервал:

— Ну?!

И Миша сказал:

— Знаешь, мне что-то не нравится твой муравей.

— Почему? — забеспокоился я. — Ведь он прилежно трудится! Разве это плохо?!

— Нет, хорошо… Но зачем же он стрекозу выгнал?

— Да ведь она ничего не делала.

— Как — ничего не делала? — изумился Миша. — Она *выступала*!

Я не нашелся, что ответить, тем более что по радио шла передача {219} ансамбля песни и пляски. Миша взглянул на репродуктор, затем на меня — и, о ужас, это был тот же взгляд, какой я тогда в цирке бросил на деятеля, мой взгляд!

И вот я повел Мишу на «Доктора Айболита» в Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. Хороший балет! И либретто и музыка хорошие, хотя подчас могли быть остроумнее, вероятно! И постановка довольно веселая, хотя будь она совсем веселой, пожалуй, никто из-за этого не поднимал бы шума. Очень веселые декорации.

Раздвинулся занавес, и Мишка свистнул: Ба! Знакомые все лица! И стал мне показывать то того, то другого, то третьего. Я был очень благодарен ему, потому что не скоро разобрался, где тут собака, а где обезьяна. Но Миша был в курсе: должна быть собака по имени Авва и обезьяна по имени Чичи. В самом деле, дальнейшие события подтвердили его прогнозы.

Спектакль шел с большим успехом, общее веселье царило в зале, но, странное дело, мне показалось, что доктор Айболит не вызывает тех отчаянных симпатий, какие ему были запроектированы. Когда же появился разбойник Бармалей, то хотя он вращал глазищами и усищами и хотя в одной его руке торчал нож, а в другой — два ножа, — он в чем-то отнял у Айболита симпатии зрительного зала.

Скажу честно, мне очень хотелось полюбить милого Айболита, но любовь не получалась у меня, и, кажется, не только у меня. Почему же? Ведь он славный, этот доктор, честный доктор, душевный доктор! Да, но честность его была скучноватая, и доброта пресноватая, и душевность жидковатая, и весь он был такой добродетельный-добродетельный! И весь он был такой чистенький, светленький, миленький, такой вымытый, выстиранный, стерилизованный, как его докторский халат. Я сказал бы для большей точности, что он был «рождественский», из старых назидательных рождественских рассказов. Оттуда что-то прилипло к Айболиту и помешало нашей закадычной дружбе с ним.

Понятно, что с Бармалеем дружбы не было, да и не могло быть. Но была, утверждаем, тайная симпатия. Откуда? Играл Бармалея актер Курилов, и с первоклассным мастерством. Бармалей у него не думал нагонять страх на детвору и этим собирать легкую жатву успеха. Нет, он словно давал понять: «Я пугаю, а вы не бойтесь, я только делаю вид, что страшный, но обратите внимание — я совсем не страшный».

В чем же была сила этого Бармалея? В такой полноте жизни, страсти к жизни, в таком избытке жизни, что она бурно расходовалась во все стороны, порождая все его танцы и прыжки. Картина этой жизнедеятельности и захватила зал.

Так мне, во всяком случае, показалось, так чувствовал я и был уверен, что так чувствует и Миша, когда он сидел у меня на коленях, у меня и еще у соседнего дяди, к которому он прыгнул в момент похожего прыжка на сцене.

{220} В антракте мне встретился знакомый деятель и спросил о впечатлениях. Я рассказал. С усталой иронией деятель заметил, что дети думают совсем иначе, и предложил проверить у Миши. Я согласился, убежденный, что деятель будет посрамлен. «Кто тебе понравился?» — спросили мы, и Миша ответил: «Конечно, доктор Айболит».

Мне показалась подозрительной поспешность, с какой Миша сказал слово «конечно», но ответ был юридически точный, и делать было нечего. Я почтительно склонился перед деятелем, который снисходительно кивнул мне головой. Мы вышли из театра, я искоса посматривал на Мишу, Миша искоса на меня, и мы молча дошли до дома.

На другое утро — день был воскресный — меня разбудил страшный шум. Я протер глаза, взглянул и обмер. Что это? По комнате, как снаряд, пронесся… Бармалей. Да, Бармалей, хоть и очень маленького роста. Он дико ворочал глазищами и усищами, в одной руке сверкал нож, в другой — два ножа, он делал прыжки один чудовищнее другого, падал, вставал и, выпятив грудь, грозным голосом кричал: «Эй, доктор Айболит! Выходи-ка, померяемся с тобой силой!!!»

«Мда, — подумал я про себя, — жаль, что нет здесь деятеля, он увидел бы, как отнесся Миша к Айболиту». Я подумал также, что одновременно в сотнях московских квартир происходят сейчас аналогичные сцены.

В этот момент Миша заметил, что я проснулся, и сконфузился.

— Та‑а‑а‑ак, — сказал я, поднимаясь. — Так-то тебе нравится доктор Айболит? Та‑ак!!

Миша опустил руки, губы его запрыгали, он всхлипнул и что-то пролепетал, разводя руками, в которых еще торчали ножи.

Впрочем, он недолго предавался унынию. В следующий миг он размахнулся всеми тремя ножами и издал такой крик, что я в страхе забился в угол.

Целую неделю во всем доме не было покоя от Бармалея, и бабушка Мария Васильевна даже советовалась со мной, не вызвать ли доктора, только, боже упаси, не Айболита, посмотреть, что с мальчиком…

Я мудро решил, что клин надо клином вышибать, и повел Мишу на спектакль «Заяц и Кот» в кукольный театр Образцова.

Советую каждому повести детей на этот спектакль. Там действуют: волк, заяц, мыши, гуси, кот, медведь, снова заяц, коза, лягушка, курица, опять заяц. Пьеса Г. Ландау, оформление В. Андриевича, музыка Г. Теплицкого, постановка С. Образцова и Н. Соловьевой.

Приятно бывать в этом театре! Он сам похож на ящик чудес, на таинственный домик из сказки, в котором живет волшебник, в его руках мертвые звери и люди превращаются в живых, {221} настолько живых, что им могут позавидовать иные действительно живые.

Вы глядите на сцену и на зал и не знаете, где интереснее. Присмотритесь к тому, как смотрят, — и перед вами, как по волшебству, раскрывается вдруг тайна: будущий характер человека.

Вот мальчик — он вбирает в себя все смешное, все зернышки смешного, которые высыпал режиссер из своего рукава. Смеется беспрерывно мелким смехом, и к этому журчащему в темноте зала ручейку с улыбкой прислушиваются взрослые.

Рядом — тоненькая девочка, она смотрит задумчиво, раздумчиво, деликатно улыбаясь про себя, и рот ее похож на маленькую овальную монету.

Рядом — крепыш, он совсем не улыбается. Ему не до смеха, ему важно *знать* — что же будет и чем все кончится, и как обернется Заяц со своей работой, и во что встанут Коту его проказы. Так сидят они рядом — Юмор, Поэзия и Дело — и болтают ножками.

А в это время на сцене встречаются положительный Заяц и отрицательный Кот. Они, так сказать, скрещивают шпаги, и надо засвидетельствовать — а к этому наша речь, — что хотя в итоге Кот и посрамлен, но кое в чем — и этого не предвидел театр — уязвлен в глазах зрителей и Заяц.

Заяц служит сторожем на огороде, он охраняет его от любителей покушать на чужой счет, вроде Козла и Медведя. Заяц добросовестно ухаживает за огородом, за что получает для себя и для своего многочисленного семейства целый мешок свежей капусты и даже почетную грамоту.

Что касается Кота… беда! Лентяй! Он даже мышей отказался ловить, и мыши садятся ему чуть ли не на голову. А ему все нипочем — он греет себе брюшко, валяясь на солнышке, и напевает веселые песенки, зажмурившись от счастья. И я не могу сказать, чтоб эта картина (по замыслу автора — паразитического образа жизни) вызывала в зале бурю негодования. К тому же Кот вовсе не какой-нибудь байбак, которому важно одно: пожрать да поспать, — нет, в Коте чувствуется, нельзя сказать «полет», но нечто в этом духе, нечто артистическое.

А дальше такой случай.

Кот идет удить рыбу, ему везет: дернул удочку — и сверкнула рыбка. Вдруг из речки выскакивает другая рыбка, побольше, и цап ту, которая на крючке, — итого две рыбы на крючке. Заяц, сидевший рядом с Котом, объясняет ему: большая рыба, погнавшись за маленькой, сама попала на крючок. У Кота разгорелись глаза: стало быть, за второй может прыгнуть третья, и вовсе огромная. «Не исключается», — подтверждает Заяц, но не советует рисковать: дескать, довольствуйся тем, что имеешь. Кот не послушался и был наказан. Выскакивает громаднейшая щука и утаскивает в речку вместе с удочкой и Кота. Еле того вытащили и спасли, а Заяц укоризненно качает головой: «Я же {222} говорил! Я же говорил!» Это правда, он говорил, мы слышали. Однако нам показалось, что азарт Кота больше пришелся по душе аудитории, чем предусмотрительность Зайца.

Во всем облике Зайца было что-то благоразумное, и не в лучшем смысле этого слова. Мы догадываемся, конечно, что театр в шутливой форме воспитывает серьезную мысль: трудиться — хорошо, лениться — дурно. Но беда в том, что это «лениться» показано более соблазнительно, чем это «трудиться»! А ведь новое, которое хотелось бы здесь видеть, заключается в том, чтобы это «трудиться» увлекало, и захватывало, и вызывало зависть Кота, а с ним и всего зрительного зала. Тогда можно было бы обойтись без нравоучений хозяина огорода, старого колхозника с почтенной бородой, тогда и Кот не имел бы никаких шансов на успех. И перевес был бы на стороне Зайца.

Правда, Мише Заяц понравился. Чем? — «Он весело обманул Волка и Медведя». Только и всего, в остальном, то есть в главном, Заяц не вызвал у него энтузиазма.

Я подумал: ведь Зайцу не хватает юмора, фантазии, бьющегося сердца, вкуса к огороду, увлечения им, тоже какого-то «полета», артистичности. Есть кое-что, правда, но что значат эти крохи?! Неудивительно поэтому, что, в основном одобряя Зайца, зритель нет‑нет и заглядится на Кота.

После представления мы зашли к С. В. Образцову. Там сидела маленькая девочка, и Образцов как раз спрашивал, что ей понравилось.

— Кот!! — простодушно воскликнула девочка.

Образцов наклонился с озабоченным лицом.

— Почему? — спросил Образцов.

— Кот! — повторила она.

Наташа, так звали девочку, повела при этом своими черными глазами: она не могла объяснить почему, она не хотела объяснять.

— Кот, — упрямо сказала она в третий раз.

Она не объяснила, и я сделаю это вместо нее. Я следил за нею в зрительном зале и видел, как она смотрит. Она с уважением, хоть и с некоторым подозрением, отнеслась к Зайцу и совершенно подпала под обаяние Кота. Кота? Увы… Подумайте только — хорошая девочка, воспитанная девочка, и вот такой сюрприз. Даже Мишку моего сбила, и он сразу внес поправку: Заяц нравится, но и Кот нравится.

Повторяю, я не отвечаю за то, что здесь высказано. Это все он, Миша. Миша, Наташа и другие. С них и спрашивайте.

1930, 1935, 1948 гг.

# **{****223}** У Константина Сергеевича,у Владимира Ивановича[[22]](#endnote-19)

Дело было лет десять с лишком назад. Группа работников искусств попросилась в гости к Станиславскому — посмотреть на него, послушать его, — болезнь не выпускала его даже на улицу. Станиславский ответил, что будет очень рад. В канун встречи мы собрались в Клубе мастеров искусств. Там был врач Станиславского. Он осмотрел нас внимательно и не очень одобрительно. Он не сочувствовал этой интервенции в Леонтьевский переулок.

Мы знали, что идет борьба за жизнь Станиславского, за каждый час его жизни. Болезнь заставила его сойти с подмостков, но в фойе театра продолжал слышаться его голос, голос режиссера. Болезнь наступала; она выпроводила его из театра, все могли зайти в это знаменитое здание, все, кроме него. Он заперся, забаррикадировался у себя дома, собирал учеников и работал с ними, но болезнь врывалась и разгоняла учеников. Оставшись один, он брал в руки перо и писал, писал и как бы поглядывал на часы — сколько еще осталось…

Планов у него было больше, чем времени для их осуществления, замыслы один за другим носились в его голове, как будто не было этих семидесяти пяти лет, как будто не было этих сорока лет, как будто он только завтра собирался открыть Московский Художественный театр.

Он торопится ставить «Кармен», гениальную поэму страсти и свободы, чтоб вернуть ей, задыхающейся от мертвых штампов, ее природную молодость, которую он чувствовал больше других. Он увлекается Мольером, «шумным» Мольером, «грубым» Мольером, чтобы дать выход его бьющему через край народному юмору, который он словно только сейчас оценил. Он мечтает возобновить Чехова. Любому художнику, который поставил бы «Чайку», как Станиславский, этого было бы достаточно для бессмертия. Станиславский хочет вернуться к «Чайке» и показать ее иначе, чем прежде. Он советует своим ученикам брать пример с Чехова. Что же именно брать у Чехова? «Чехов был самый радостный человек, какого я видел, комик, любитель розыгрышей. Чехов — это само веселье. Он любил жизнь и хотел жить. Везде, где можно проявлять молодость, проявляйте ее!»

Говоря о Чехове, Станиславский говорил и о себе — он любил жизнь и хотел жить. Смерть не соглашалась с этим. Он сопротивлялся ей ожесточенно, как боец сражался за каждую пядь земли, с которой она его сгоняла. Он обнаружил, что сейчас, к концу жизни, он разгадал многие тайны искусства и что самое время начинать жизнь сначала. В самый разгар этого порыва сердце сказало: «Довольно».

Для всех была неожиданной эта ожидаемая смерть.

{224} Я хорошо помню жаркий августовский день, когда, проходя по Проезду Художественного театра, вдруг увидел, что на фасаде МХАТа развешивают траурные флаги. Я вошел в подъезд.

— Кто? — спросил я.

— Станиславский.

— Кто? — ахнул я.

— Станиславский, — ответили мне снова, сами, казалось, не веря тому, что говорят.

Кругом спрашивали и переспрашивали так же, как и я, и им отвечали и подтверждали свой ответ так же, как и мне.

Когда Москва услыхала об этой смерти, она не поверила — и люди пошли к театру удостовериться. Тысячная толпа стояла со стороны улицы Горького за твердой линией милиционеров, такая же линия была и справа, у Большой Дмитровки. На тротуаре тесно, по шесть человек, ряд за рядом выстроилась очередь — от подъезда театра она тянулась до угла, поворачивала вверх по Дмитровке до Страстного бульвара и опять поворачивала, налево, к Страстной площади. Вся эта масса без слов ждала, когда привезут гроб, и когда его привезли, затянутый сплошь белым шелком, и тут же, на улице, открыли крышку — толпа подалась вперед и снова назад, как бы вздох раздался: «Увы, он, Станиславский».

Я стал в очередь. В этом медленном движении, в этом раздумье, в этом беспрерывном молчании была память о нем, уважение к нему. В театр я попал только к вечеру. Гроб — на громадном постаменте, занимающем партер от рампы до середины зала. Все стулья вынесены. Каким оказался маленьким театр и какой громадный Станиславский! Тысячные толпы движутся бесшумным шагом. Необыкновенная тишина. Казалось, если кто заговорит, так это Станиславский. К его изголовью спустилась чайка, нарисованная на свисающем сверху полотнище из прозрачного черного крепа. Она нарисована мелом — силуэт, — это не та белоперая чайка, которую мы привыкли видеть на занавесе театра, а только контур, намек, чем-то напоминающий Станиславского, какой он сейчас, когда дух покинул тело и витает здесь. Был древний обычай опускать в могилу умершего его мертвую жену, мертвых слуг, мертвых лошадей, чтоб он там, за гробом, не чувствовал себя одиноким. И опустившаяся в гроб чайка словно выполняла эту символическую миссию. Необыкновенная тишина. Люди движутся без конца. От толпы отделяется старушка, маленькая, худенькая, в иссохших тоненьких руках две гвоздики, она кладет их на ступени постамента. Эти две гвоздики запомнились мне больше, чем горы цветов и венков вокруг гроба, эти две гвоздики… Я поднимаюсь к гробу и вижу лицо Станиславского. Забыть его невозможно. Я ожидал, что после смерти лицо его станет еще красивее, еще божественнее, чем при жизни, еще прекраснее его улыбка, бесконечный покой, вечность, к которой он сейчас принадлежит. Не было этого, нет. Я увидел суровое, почти {225} жестокое, ожесточившееся лицо и такие же ожесточенные, сердито сплетенные пальцы сильных рук. Гнев был написан на этом лице — последнее, что, казалось, выразило оно, было возмущение приходом смерти, бесцеремонностью смерти, цинизмом смерти. Он ведь умер в полном сознании, и вот мысль о смерти, протест, негодующий крик по ее адресу замерли на его губах…

Два часа ночи, вход прекращен… Утро. Гроб Станиславского выносят из стен Художественного театра, и эти стены провожают его долгим молчаливым взглядом, оркестр играет музыку из «Гамлета», старой постановки МХТ, в музыке — безудержное горе, плач и стон Гамлета по умершему отцу, которого уже не вернешь. Станиславский — у подъезда театра, над морем голов. Гроб устанавливают на машину — последний раз Станиславский у Художественного театра. Автомобиль двинулся, и это движение отдается в сердце щемящим эхом…

## \* \* \*

Я вспоминаю его боевого соратника. Суровой военной зимой 1942 года я зашел к нему домой (на улицу, вскоре названную его именем). Веселый, спокойный, поблескивая глазами, Немирович-Данченко смотрел на сидевшего рядом Константина Симонова.

— Все успевает! — воскликнул он вместо приветствия, показывая рукой на Симонова. — И на фронте, и в тылу, и стихи пишет, очерки, и пьесы, и роман! Талант, между прочим, состоит в том, чтобы все успевать… Да.

Немирович смотрел на Симонова с любовью и, я бы сказал, с «ненавистью», — он не скрывал своей зависти. Когда Симонов ушел, Немирович посмотрел ему вслед.

— А! — сказал он с досадой. — Мне бы его годы! Надо уметь пользоваться своим возрастом, хотя, как правило, эта мудрость и приходит с возрастом. Если прикинуть, мне для моих дел надо лет… двадцать. Как минимум. Ну да ладно! Кстати, вы были у нас в театре. Видели актера Н.? Хорошо играет, правда?

Я замялся.

— По-моему, не очень, Владимир Иванович, я бы даже сказал — плохо.

— Плохо? — возмутился Немирович. — Не плохо, а ужасно!

Смотреть нельзя! — Немирович рассмеялся и снова стал серьезным. — Как-то без предупреждения, — продолжал он, — я зашел в театр и сел в зрительный зал. Смотрю: ведь талантливый актер, а заигрывает с публикой, как девица на гулянье. Понравиться хочет. Что же, понравился! Посмеялись, поаплодировали, — мне страшно стало от этого смеха, от этих аплодисментов, они неуместны в стенах Художественного театра. Актер хороший, а моральные устои слабые. А без этого нет художника. Наш театр любят, балуют, награждают, — так ты пойми это и отнесись к себе свирепо! Говорят, что художник должен быть беспокойным. {226} Что это значит? Это значит — слушать зов жизни, и еще тогда, когда он еле слышен. Уловить его надо и настроиться на эту волну. Иначе… волна ведь растет… вот и окажется, что тебя выбросило на берег. — Немирович язвительно развел руками. — Жить можно только так! — Он потряс кулаком. — Иди вперед и не слишком оглядывайся. И не любуйся собой. Иначе мы окажемся в положении Малого театра сорок лет назад: все знамениты, все имениты, а вот появятся молодой Станиславский и молодой Немирович-Данченко и дадут нам по шапке.

Он говорил азартно, хотя и неторопливо, и редко прибегал к жесту. Я обратил внимание, что он был очень наряден — белоснежный воротничок, роскошный галстук и в нем бриллиантовая булавка. Он стал вспоминать первые годы Художественного театра, — в его речи не было ничего эпического, он говорил в полемическом тоне, хотя дело касалось бесспорных, давно завоеванных истин, пыл борьбы еще не остыл на его лице. Он упоминал имена Чехова, Станиславского, Южина, Сулержицкого, Леонидова, Артема, Бурджалова, он говорил о них так, словно беседовал с ними, он обращался к ним.

— Константин Сергеевич, — воскликнул он, наклонившись к кому-то, сидящему, казалось, напротив него, с жестом настолько живым, что я решил, будто он *видит* сейчас Станиславского, и невольно посмотрел туда, куда смотрел он. Но он уже повернулся в другую сторону, к… Артему и, склонив голову, ласково улыбнулся ему, словно тот сидел с ним рядом.

Это была почти галлюцинация, наваждение. За большим обеденным столом сидели Станиславский, Чехов, Сулержицкий, Леонидов, казалось, вот и они заговорят. Мне стало немного не по себе, я хотел встать и незаметно выйти, чтобы не мешать их беседе.

Была ли это шутка гениального режиссера и актера, заставившего меня поверить в реальность вымысла, как это бывает в театре, или он всегда жил с ними, своими друзьями и соратниками, для всех умершими, для него живыми, которых он возвращал с того света на этот, чтоб и они жили и действовали?!

Немирович провел ладонью по лицу и словно очнулся.

— Вы спрашиваете о «Дяде Ване», — заговорил он снова. — Много сейчас работаю над ним. В старое время, еще при жизни Чехова, говорили, что он устарел. А сейчас, в новое время, «Три сестры» самый посещаемый спектакль. Случится то же и с «Дядей Ваней». Бывает такая гора — едешь мимо и, кажется, сейчас она кончится. Ан нет! Едешь, едешь, а объехать не можешь. Так и Чехов. Мчится поезд времени, на остановках сходят старые поколения, садятся новые, а гора как стояла, так и стоит прямо перед глазами, и никогда ее не объедешь. Это твердо, это уже доказано.

{227} Чехова я сейчас по-иному читаю. Революция поставила Чехова в правильную историческую перспективу, и чего мы тогда в нем не видели — видим сейчас. Чеховские люди обращались с вопросом к неизвестному будущему: придет ли она, прекрасная жизнь? Помните последние слова трех сестер: «Если бы знать, если бы знать!..» Сейчас мы знаем ответ и можем иначе ставить самый вопрос.

— А Шекспир? — спросил я.

— Я ждал этого вопроса. Думаете, нас не гложет, что Художественный театр, «лучший в мире», как его называют, так мало встречался с лучшим в мире драматургом? Многие посмеивались на этот счет, даже злорадствовали. А мы будем доказывать — Шекспир должен быть близким зрителю, *своим*. Как выглядела обычно эта встреча с Шекспиром? Зритель чувствовал себя пигмеем, подавленным Геркулесом. Геркулес тоже человек, и я не верю, что он родился от бога, а не от обыкновенных мужчины и женщины. Нам говорят — махните рукой на Чехова и возьмитесь за Шекспира. Легкомысленный совет. Мы придем к Шекспиру — погодите, дайте срок, — но имея за собой Чехова. Еще советуют: покажите Шекспира в раме сегодняшней эпохи. Что ж, раму сделать просто, многие этим занимаются, но надо же совесть иметь. А есть такие, уговаривают: живите, как жили, неплохо жили, чего вам еще, мы довольны, вы довольны. Дураки говорят, скопцы говорят…

Немирович слегка пожал плечами и помолчал.

— Возьмите наш филиал, — продолжал он. — Это коммерческий филиал, а должен быть творческий. Экспериментировать там надо, испытывать, звать туда режиссеров, драматургов — кто хоть чем-нибудь показал себя. Пробовать, искать, а не трястись над своей репутацией, как бы де она не пострадала; трястись — так можно и всю репутацию растрясти…

… Вечерело, когда я вышел на улицу, тревожно гудели сторожевые самолеты, девушки в солдатских шинелях возились у аэростатов воздушного заграждения, неслись «виллисы», громкий голос диктора произнес: «От Советского информбюро…» Военная, воинствующая Москва! И я не могу сказать, что, выйдя из комфортабельной квартиры артиста, я попал в другой мир, — там был тот же воинствующий мир. Я подумал: Немировичу-Данченко восемьдесят три года — он старше Толстого, а хочет прожить по крайней мере еще столько же.

Могучие люди, чем больше они работают, тем больше хотят работать, возраст их не останавливает, смерть они считают преступлением. Такими были Станиславский и Немирович-Данченко.

В последний раз я видел Владимира Ивановича через год. Он лежал среди цветов, перед открытой сценой Художественного театра — лицо у него было недоумевающее, растерянное, печальное. И я вспомнил слова Егора Булычова, сказанные с этой сцены: «За что смерть? Как богу не стыдно?»

## **{****228}** \* \* \*

… Возвращаюсь к совещанию в Клубе мастеров. Нас предупредили, что беседа со Станиславским может длиться не больше трех часов, затем состоится концерт — гости будут развлекать хозяина. Его надо щадить и не слишком докучать вопросами, лучше задать один-два вопроса, самые важные.

Какие же вопросы самые важные? Решили, что первый вопрос должен звучать так: «Когда актер вправе называть себя мастером?» Второй вопрос: «Чему надо учиться, чтобы стать мастером?» — и, если останется время, — предполагалось, что ответы займут часа два‑три, — еще небольшой вопрос: «Как отдыхать актеру?»

На этом разошлись, а на следующий день в назначенный час сидели в нарядном зале с маленькой сценой и четырьмя мраморными колоннами, — обычно Станиславский репетировал здесь с учениками.

Мы встали — вошел Станиславский. Вошел легкой походкой, со своей знаменитой улыбкой, доброжелательный к людям, и глянул на всех нас жадным взглядом. Мы поняли этот взгляд. Ведь он не только ученый и писатель, привыкший к кабинетному труду, — он актер, для которого переполненный театр, дыхание тысячной толпы, ее шум, смех, тишина — то же, что море для моряка. А он, запертый в четырех стенах, был вдали от этой стихии, и сейчас мы, гости, были для него просветом в это море, по которому он тосковал, — он смотрел на нас и словно вдыхал воздух полными легкими. Поднялся Б. М. Филиппов — директор Клуба мастеров искусств, делегацией которого были мы, — и стал представлять нас Станиславскому. Каждый, привстав, кланялся, как это принято при знакомстве, но это меньше всего было официальное знакомство. Станиславский хотел действительно познакомиться с каждым, все мы были ему интересны. Он молчаливо всматривался в каждого, словно проникал в глубь, в душевную глубь, и оттуда не спеша возвращался к внешнему облику гостя, — от внутреннего к внешнему, согласно своему принципу, — затем, улыбаясь, кивал головой, как бы говоря: «Вот сейчас мы и знакомы». В этот момент каждый из нас понял, что главное сейчас — быть самим собой, в высшей степени самим собой, каким бы он там ни был, скрыться — было бы еще хуже, да и бесполезно.

Станиславский обрадовался Серафиме Бирман, и даже тот, кто не знал, что она ученица Станиславского, догадался об этом, увидев мгновенную вереницу воспоминаний, мелькнувших на его лице. Он закивал В. В. Барсовой, сказав, что помнит ее, часто слышит по радио и что это его прекрасные минуты. Следующим было названо имя С. М. Михоэлса, он приподнялся и сел. Станиславский долго смотрел в похожее на трагическую маску лицо Михоэлса и затем уважительно склонил голову.

{229} Дальше была названа Вера Марецкая, представлявшая в нашей делегации новое поколение актеров. Она встала и забыла сесть, и Станиславский, только взглянув на нее, сразу ее разгадал. А она, видя, что все ясно и деться некуда, беспомощно, по-ребячьи озиралась вокруг и вдруг уставилась на Станиславского и сразу же опустила глаза, на которых выступили слезы. Мне показалось, что и у Станиславского мелькнула слеза, он широко улыбнулся, довольный, что главное в творческой природе Марецкой — ее простодушие, наивность, непосредственность — он сразу распознал. И после, когда он обращался к другим и когда беседовал, он то и дело поглядывал на Марецкую и улыбался.

Ритуал знакомства был закончен. Поднялся Иван Михайлович Москвин, возглавлявший делегацию, и, обратившись к Станиславскому, сказал, что у нас есть к нему вопросы. Вопрос первый: «Когда актер вправе называть себя мастером?»

Москвин сел, и мы приготовились слушать — слушать и час, и два, и три, которые Станиславский имел для нас в своем распоряжении.

— Когда актер вправе называть себя мастером? — переспросил Станиславский и продолжал: — Искусству есть умение раскрывать жизнь человеческого духа. Кто умоет это делать — тот мастер. Следующий вопрос?

Москвин после небольшой паузы задал следующий вопрос.

— Чему надо учиться, чтобы стать мастером? — переспросил, как бы удивившись, Станиславский. — Вот этому! Еще вопрос?

Наступило молчание, мы переглянулись. Станиславский хитро посмотрел на нас, — он все понял, и я забеспокоился, не присутствовал ли он на вчерашнем совещании, предвкушая наш сегодняшний конфуз?

Тогда он откашлялся и начал говорить, и только тогда пошел большой разговор.

Все, что он рассказывал в этот вечер, запомнилось нам на долгие годы — и не потому, что мы были поражены истинами, которых не знали, скорее мы были поражены тем, что знали их, но только не знали, что знали. Мы ощущали их в самих себе и вокруг себя, смутно догадываясь об их существовании, и он только открыл наши глаза на то, что мы видели, но не замечали. Он помогал осознанию того творческого опыта, которым обладает актер, да не только актер, а и всякий творящий человек, в какой бы области он ни работал.

Станиславский предупреждал, что так называемая «система» не есть нечто сочиненное, изобретенное, нет, это только открытие того, что существует в действительности, — законов творческой природы человека. Задача состоит лишь в том, чтобы, поняв эти законы, овладеть ими. Творческое состояние приходит по капризу, то явится, то уйдет, то вовсе не покажется, — всегда ли можно зависеть от него и надеяться на его дары?

{230} Станиславский продолжал, и я задумывался над тем, почему этой задачей занялся именно актер, Станиславский? Не потому ли, что другой художник — поэт, композитор, живописец — может и подождать, пока его не потребует к священной жертве Аполлон? Актер ждать не может, не смеет, он работает каждый день и ровно в полвосьмого вечера должен находиться у жертвенника Аполлона. И если Аполлон не принимает жертвы, — что делать? Нельзя ли добиться, чтобы он принял жертву?! Оказывается, Аполлон снисходительнее, чем это принято было думать до сих пор, он способен смилостивиться.

Можно ли, иными словами, самому вызвать к себе вдохновение, не дожидаясь, когда оно снизойдет на тебя, проще говоря, можно ли сознательно привести себя в состояние творчества? Можно, и цель «системы» в том, чтобы приемами, найденными в самой жизни, создать для этого условия. Творческая природа, заключенная в художнике, застенчива, пуглива и робка, и ее надо выманить оттуда, где она спряталась. Станиславский мог бы сказать вместе с Бэконом, что для того, чтоб подчинить себе природу, надо подчиниться ей. Значит, ничего сверхъестественного и ничего искусственного, слушайся себя — направляя себя!

… Станиславский рассказывал с удовольствием, он не поучал, а как бы спорил с невидимым противником, приводил примеры и из своей жизни и из жизни других артистов. А на третий вопрос, который все же был ему задан: «Как надо отдыхать?» — ответил: «Путешествовать!» Кто болен, пусть лечится, актеру надо быть здоровым, но кто здоров, пускай путешествует — посещает заводы и колхозы, встречается с людьми, вбирает в себя впечатления и с этим запасом сил возвращается из отпуска в театр.

И еще мысль, которую он внушал нам весь этот вечер и прямо и косвенно, подчеркнуто и невзначай, мысль, которую всегда уместно будет напоминать, потому что, увы, она никогда не устареет: любите искусство в себе, а не себя в искусстве. Искусство важнее для художника, чем он сам, художник, чем даже его успех в искусстве за счет искусства — поступись собой, а не искусством, — ты не потеряешь, выиграешь!

Мы не заметили, как стемнело, — таким полным накалом светилась мысль Станиславского. Он говорил еще и еще, он разохотился, и можно сказать, что остановил свою мысль на ходу, а ему хотелось мчаться дальше, увлекая нас за собой. Он посмотрел исподлобья, когда ему сказали, что его нельзя больше утомлять, — он обиженно подчинился.

Пришла очередь гостей. Они были слушателями, сейчас будет слушателем Станиславский. От одной этой мысли им становилось не по себе, даже самым опытным из них, даже Хенкину. Владимир Яковлевич Хенкин, которому ничего не стоило справиться с любой аудиторией, которому достаточно было выйти на {231} эстраду, сделать свой характерный жест рукой — и вся аудиторий оказывалась у него в этой его руке, Хенкин был попросту бледен. Он беспомощно поглядывал на своих товарищей по предстоящему концерту, но и у них был вид не лучше. Все беспокоились за них, и больше всех Станиславский. Он сказал:

— Успокойтесь, я самый добрый зритель.

Хозяина усадили в большое кресло, и две актрисы — Серафима Бирман и Зинаида Райх, — нагнувшись, устанавливали у его ног вазоны с цветами. Нельзя сказать, что Станиславского конфузили эти знаки внимания, и нельзя сказать, что он принимал их как должное. В нем была та высшая естественность, которая делала объяснимым этот почет, воспринимаемый им как дань уважения к искусству, которое он в эту минуту представлял, но сам лично он в эту минуту как бы оставался в стороне.

Он уселся с улыбкой предвкушения, и вид был у него — хочется сказать точно — праздничный. Ни до, ни после этого я не видел такого концерта: один только зритель смотрел на выступавшего актера, остальные зрители смотрели на него, на этого зрителя, и, надо сказать, как ни талантливо играли для него актеры, Станиславский еще более талантливо слушал их.

Слушал, как человек, который впервые в жизни пришел в театр. Больше того, как человек, который, впервые придя в театр, даже не знает еще, что такое театр, и с радостным изумлением открывает мир, о существовании которого он не подозревал. Слушал без малейшей предвзятости, свойственной порой знатокам, особенно актерам. Они таким способом защищают свою самостоятельность, свою индивидуальность от опасности раствориться в индивидуальности другого артиста и потерять свою — в процессе восприятия они сопротивляются, упираются и довольны, когда они не «пострадали», когда чем были, тем и остались.

Станиславский шел, шагал навстречу актеру, можно сказать, с протянутыми руками — и эта полнота доверия и поощряла и тревожила актера. Как он поплатится, если не оправдает доверия! Суровость Станиславского равнялась только его доброте. Ложь, как бы она ни хитрила, не имела над ним власти, он говорил «не верю», и лицо его темнело.

Случилось это и на нашем концерте. Один из выступавших, искренне желая произвести впечатление, лихо прошелся по всей клавиатуре своих приемов, но за этим не было ни грана той жизни, о которой только что говорил Станиславский, жизни человеческого духа. Облако прошло по лицу Станиславского, он страдальчески взглянул на нас, и мы опустили головы. Когда актер кончил, Станиславский поспешно сказал: «Еще что-нибудь». Актер понял, что случилось, и устыдился, следующее его выступление было уже иным. Станиславский облегченно вздохнул и первый зааплодировал.

Выступали Рина Зеленая, Сергей Балашов, Сергей Образцов, Дмитрий Орлов, Владимир Хенкин.

{232} Рина Зеленая в рассказе, героем которого был маленький мальчик, не имитировала ребячьей речи, но тонко и нежно воссоздавала радужную детскую душу. Весь этот этюд был подан изящно, бережно, без нажима, без того клейма, которое часто кладет эстрада.

Станиславский был растроган. Сначала его лицо отразило то, что бывает у взрослого, когда он смотрит на ребенка, — юмор взрослого, сочувствие, снисходительность взрослого, — и вдруг сквозь облик взрослого проглянуло что-то детское. Совсем по-детски, серьезно-удивленно он раскрыл рот, он озабоченно следил за переживаниями маленького героя — он сам переживал! Дальше в рассказе оказалось особенно смешное место — мы улыбнулись. Станиславский расхохотался, он даже порозовел, словно смутился внезапности своего смеха.

Балашов читал стихи Сельвинского, Орлов — сказку о Догаде, Хенкин — рассказ «Жертва воздуха», и Станиславский каждый раз был «в образе» того, что слышал. Видно было, что он отметил и насыщенный, энергичный стиль Балашова, и мягкую хитрецу Орлова, и жизнерадостный, бурный юмор Хенкина.

Последним выступал Образцов с куклами. Над серой ширмой взлетела Кармен и взвизгнула от бешеной цыганской страсти — Станиславский ахнул от восторга. А когда появился знаменитый образцовский «Докладчик» и стал держать речь о «человеко-единице» из фельетона Ильфа и Петрова, Станиславский стал давиться от смеха и оглядывался на нас, нуждаясь в том, чтобы все разделили его удовольствие.

Концерт окончился, наступил момент расставания. Хозяин, высокий и величественный, стоял у порога зала и пожимал каждому на прощание руку. Мы смотрели на него в последний раз, — увы! — действительно в последний раз. Все эти часы мы смотрели на него, и нам все было мало, сам его вид доставлял высокое духовное, артистическое наслаждение. Чудно сказала о нем как-то С. Г. Бирман — «ненаглядный», возвращая этому слову его первозданное значение. Смотреть на Станиславского можно было бесконечно. Вспомнились слова поэта:

Я видел море… Я его
Очами жадными измерил,
И силы духа моего
Перед лицом его проверил…

Так сказано о море, но так можно сказать о человеке. Станиславский был таким человеком. Могучий светлый простор виднелся в нем. Глядя на него, мы проверяли силы духа своего — силы эти в нас прибавлялись. Мы уходили от него разбогатевшими.

1948 г.

# **{****233}** Разговор затянулся за полночь…[[23]](#endnote-20)

Разговор коснулся Лауренсии. Почему наши театры не ставят «Овечьего источника»? Весь классический репертуар обыскали, все видели, высмотрели, а слона-то не приметили.

— Приметили, — сказал старый актер, — да совладать с ним не смогли. Помните постановку в Театре Революции?

— Я-то хорошо помню, — отозвался режиссер, — я тогда еще в ГИТИСе учился. Ночей не спал, ждал, когда пустят посмотреть. Посмотрел и затосковал.

— А ведь актриса была хорошая, — сказал актер.

— Хорошая, — вежливо согласился режиссер, — но и постановщик был неплохой.

— Неплохой, — любезно ответил актер.

— И пьеса недурная, — сказал третий собеседник с таким затаенно-конфузливым видом, что все решили — он и есть Лопе до Вега. И в самом деле это был драматург.

— Вы заинтересовали меня, — сказала хозяйка дома, у которой мы собрались. — Актриса хорошая, режиссер хороший, пьеса хорошая, а смотреть было скучно.

— Скучновато, — деликатно подтвердил критик. Был и он.

— Я просто зритель, — беспомощно посмотрела на нас хозяйка, — объяснитесь.

— Разрешите, — обратился режиссер. — Все дело в том, дорогой зритель, что у нас нет Лауренсии, нет актрисы на эти роли. В каком бы театре я ни предлагал ставить «Овечий источник», мне неизменно отвечали: у нас нет Лауренсии. И в самом деле — покажите, где она! Не в Художественном ли?

— Послушайте! — запротестовала хозяйка. Она даже встала.

— Я не спорю, — усадил ее режиссер, — они поставят: Художественный весьма академично, Малый весьма классично и Вахтанговский весьма прилично. Однако чем принципиально эти спектакли будут отличаться от спектакля Театра Революции?! Есть ли актриса, которая захватит зал так, чтобы он встал в едином порыве, как это делала со зрителями Ермолова? Мы знаем актрис — культурных, знающих, образованных, весьма образованных, слишком образованных, а Лауренсии не вытянут!

— Актриса здесь ни при чем, — сказал актер, начиная сердиться.

— Актриса здесь ни при чем, — подтвердил драматург. — Не актриса виновата.

— Кто же виноват? — раздались голоса.

— Зритель! — решительно сказал драматург.

Все удивленно подняли голову, а хозяйка спросила:

— Интересно, чем это я виновата.

— Да, вы! Вы в первую очередь, — улыбнулся драматург. — Все проще, чем вы думаете. Эффектный героизм Лауренсии не {234} в натуре советского зрителя. Он человек простой и скромный и хочет такой же простоты и скромности в изображении человека. Простота героизма больше его волнует, чем испанский пафос Лауренсии. Гамлет сказал: «Актеры — это краткая летопись века». И современные актеры — летопись века, — они отражают чувства сегодняшнего зрителя. Поэтому у нас нет Ермоловой, не может быть и — я посмею прямо сказать — не должно быть! Естественно, что шумные страсти «Овечьего источника» не находят отклика в зрительном зале.

— Как — не находят? — удивился критик. — А постановка Марджанова? — И, обратившись к хозяйке, продолжал: — В Киеве в тысяча девятьсот девятнадцатом году премьера «Овечьего источника» шла в зале, переполненном красноармейцами. Когда опустился занавес, тысячи людей вскочили с мест и, потрясая винтовками и саблями, требовали, чтобы их послали на фронт. После этого командование издало приказ: каждой красноармейской части, направляемой на фронт, показывать этот спектакль, воодушевлявший на борьбу с угнетателями. И на каждом спектакле возникал грандиозный патриотический подъем.

— Стало быть, и зритель ни при чем, — сказала хозяйка.

— Зритель ни при чем, — подтвердил режиссер, — и сейчас ни при чем, и тем более тогда. Зритель вырос и… я повторяю, нет Лауренсии!

— «Нет Лауренсии, нет Лауренсии», — передразнил его актер. — Оскудела, что ли, талантами земля русская? Спрос на героев Шекспира, Грибоедова, Лопе де Вега, Островского существовал во все времена, и всегда были удовлетворявшие этим потребностям актеры. Они и сейчас есть, и я берусь доказать, больше, чем когда-либо. А на поверхность поднимаются немногие. Зритель жалуется, что он видит мало актеров, актер жалуется, что его мало видит зритель.

— Кто же тогда виноват? — спросил режиссер.

— Вы виноваты, вы, режиссеры! — не выдержав, закричал актер.

— Да, режиссеры, — восторженно заревел драматург.

— И вы виноваты, — резко повернулся актер к драматургу, — вы!!

— Я?! — в свою очередь изумился драматург.

— Конечно, вы, — вскочил режиссер.

Поднялся шум, все встали. Встала и хозяйка.

— Садитесь, — взмолилась она, — и давайте по порядку.

Все сели, но драматург продолжал стоять.

— Я хотел бы знать, — сказал он зловеще, — при чем здесь я. Странное дело, каждый раз, когда в театре что-нибудь не ладится, валят на драматурга. Сколько можно терпеть? Объяснитесь!

— Извольте, — ответил актер, — только, пожалуйста, сядьте и для начала послушайте маленькую историю. Один ваш приятель, {235} тоже драматург, — не скажу кто, — читал мне свою пьесу. Он ее сочинил, даже не сочинил, а, как говорится, взял из жизни. В самом деле, все, что было ему известно, он перенес на сцену, в пьесу, даже фамилий не переменил. Действие протекает в белорусской деревне, захваченной фашистами. В одном из домов происходит крестьянская свадьба. Справляют ее втайне, чтобы не привлечь внимания оккупантов: танцуют «Лявониху», поют народные песни, вспоминают прошлое житье-бытье, — все это скрытно. Несчастье все же случилось. Офицеру — коменданту района — приглянулась девушка, которую он как-то встретил. Он разыскал ее, направленный на след предателем. В разгар свадьбы в хату врываются гитлеровцы. Хватают жениха, разгоняют гостей, невесту уводят к коменданту. Девушке удается вырваться из комендатуры, она бежит в лес и оттуда, во главе партизан, возвращается в деревню. Коменданта убивают, жениха освобождают и на славу справляют свадьбу.

— Где-то я слышал эту пьесу, — сказал драматург.

— И я слышал, — подтвердил режиссер.

— И я, — сказала хозяйка.

— Я сам, — улыбнулся актер, — слушая пьесу, все время думал, что уже читал ее. Наконец вспомнил!

— Ну?! — раздались голоса.

— «Овечий источник»! «Фуэнте Овехуна»! Та же история: свадьба в небольшой испанской деревне, народные песни и пляски, врывающиеся неожиданно солдаты, невеста, приглянувшаяся командору, ее похищение и т. д. Прослушав пьесу, я пристально взглянул на автора, и он стал горячо уверять меня, что и не думал об «Овечьем источнике».

— Я ему верю, так бывает, — заметил драматург.

— И я ему верю, — согласился режиссер.

— Да и я ему верю, — сказал актер. — Но! Но что с того!!

Я скучал… Факты, правда, волнующие… А пьеса…

— Сравнили с Лопе де Вега! — рассмеялся режиссер.

— С Лопе де Вега, которого вы смотрели в театре и скучали, — в тон ответил актер.

— Вы хотите сказать, — догадался драматург, — что в обоих случаях причина неудачи одинакова.

— Именно, — воскликнул актер, — именно это я хочу сказать, хотя актриса, игравшая Лауренсию, была талантлива и автор пьесы о белорусских партизанах талантлив.

— Ничего не понимаю, — развела руками хозяйка.

— Сейчас объясню. У меня сложился способ проверять пьесу — хороша ли она либо плоха: я воображаю себя действующим лицом пьесы. И вот я воображал себя действующим лицом пьесы моего друга — то партизаном, то комендантом, то женихом, то даже невестой. Но когда я вообразил себя действующим, я почувствовал, что не могу действовать, не хочу действовать, что мне незачем действовать. Почему фашист собирается овладеть девушкой? {236} Только потому, что он фашист. Почему эта гордая девушка сопротивляется? Потому, что она гордая девушка. Почему партизаны убивают коменданта? Потому, что они партизаны. Они действовали — партизан не из-за своей ненависти, девушка — не из-за своей страсти, комендант — не из-за своего вожделения и т. д., — а по указке автора. Им самим было все равно. Что же мне здесь делать? Я актер, а актер — производное от слова «акцио», что значит — действую. Если я не действую, я не актер. Все это я сказал драматургу: пьеса ваша холодная, меня не задевает и пр. и пр., все, что в этих случаях говорят. И драматург согласился. Признался, что сам это чувствует, и вот, согласившись, пошел домой усиливать пьесу — лирически, сатирически и мелодраматически. Комендант стал сардоничнее, девушка трепетнее, партизаны злее. Жених, негодуя, размахивал трофейным автоматом, тем больше негодуя и тем сильнее размахивая автоматом, чем больше он чувствовал свое равнодушие к тому, что он делает. Представляете себе состояние автора: он дико ненавидит коменданта, он обожает свою девушку, его перо становится все горячее и горячее, а пьеса все холоднее и холоднее. Вот горе-то! Наступило молчание.

— Хорошо вы разделали вашего драматурга, так ему и надо! — сказал режиссер. — Но я не пойму только, какая же связь со спектаклем «Овечий источник»? Ведь роль Лауренсии вполне отвечает требованиям, которые вы предъявляете. Значит, актриса или, допустим, вы на ее месте прекрасно сыграете в этой пьесе. По вашим словам выходит, однако, что вы не сможете.

— Не смогу! — решительно ответил актер.

— Кто же будет виноват, кроме вас?

— Не я!

— Кто же?

— Вы!!!

— Я! — Режиссер весело огляделся, но никто ему не посочувствовал. — Быть может, вы подробнее расскажете?

— Расскажу. Давно хочу рассказать. Только начну издалека, если у вас есть терпение.

— Еще осталось, — предупредительно ответила хозяйка.

— Чем вы занимаетесь? — обратился актер к режиссеру. — Только тем, что связываете классика с его эпохой. Вы загоняете классика за загородку его эпохи и следите, как бы, боже упаси, он не выглянул оттуда. Ни ему до нас, ни нам до него нет никакого дела. Благодаря вашему просвещенному посредничеству мы довольно равнодушно смотрим друг на друга.

— С чего вы взяли? — обиделся режиссер.

— Знаю. Видел. На себе испытал, — актер хлопнул себя по затылку. — Вы обкладываете себя фолиантами, документами, справочникам!! и, кажется, даже статистическими таблицами. Вот где основной источник вашего вдохновения, а не в пьесе. На классика вы смотрите с опасением, как бы он не подвел ваших {237} комментариев. Как бы он не пробился сквозь заросли комментариев ко мне, живому современнику.

— Вы, значит, против комментариев? — констатировал режиссер.

— Я не против комментариев. Но вам комментарии не освещают пьесу, а заменяют пьесу. Мне жаль вас. Вы не понимаете пьесы вне комментариев. Втайне вы завидуете рядовому зрителю, который, слушая Шекспира, одновременно наслаждается им. Вы давно лишились этой способности и приходите в отчаяние. И в конце концов придете к тому, что возненавидите комментарии, как будто комментарии виноваты. Сами вы виноваты, ваш взгляд на вещи, ваша философия — философия, которая вас подвела.

— Какая же все таки философия, скажите наконец, — прервал режиссер. — Что вы тянете!..

— Я не тяну…

— Нет, тянете… И тянете потому, что боитесь прямо сказать, что эта философия есть историческая философия, социальная философия, что она чужда вам, что вы предпочитаете страсти и мысли вне времени и пространства. Вам, видите ли, тесно в социальных перегородках, вы, видите ли, жаждете надоблачных полетов. Пожалуйста, летайте, только не в моем театре. Я не допущу страстей «вообще»: я хочу взглянуть в глубь этой страсти, дойти до ее социального корня, чтоб было видно, откуда она выросла.

— Правильно, — сказал драматург.

— Правильно, — согласился критик.

— Правильно! — громче всех воскликнул актер.

Все переглянулись.

— В чем же дело? — спросил режиссер.

— В том, что вы меня этим не собьете. Я тоже кое-что читал и соображаю. Я тоже за историю, но мы по-разному смотрим на историю. Вы смотрите как фаталист, а я как деятель. Вы идолопоклонники истории, я хочу быть хозяином истории.

— Сделайте одолжение, кто вам мешает?

— Вы! Ваша режиссерская метода. Давайте вспомним, как вы меня, актера, учите. Дескать, что я играю, кого играю, кто я, когда я играю? Вы объясняете: оказывается, я — представитель такой-то социальной силы. Последняя же, по-вашему, обретается за пределами сцены, то есть в комментариях. Я не герой, каким по наивности вообразил себя, а представитель. Слово «герой» произносится только по традиции, по инерции. Героя вытеснил представитель. Пресловутый представитель!! Во всех ваших беседах, объяснениях, установках, экспликациях, экспозициях фигурирует представитель. Но что же такое представитель — давайте разберемся. Это уполномоченный чужой воли, — своей воли, собственной воли он не имеет. Он только доверенное лицо, выступающее от имени доверителя, находящегося за пределами сцены. Но {238} в таком случае и вас, режиссера, и поневоле меня, актера, интересует только доверитель. К герою, то есть к доверенному лицу, и вы и уже я отношусь безучастно, ведь он ничего не значит, от него ничего не зависит. Вообразите сейчас себя на моем месте, то есть на месте героя, на месте актера. Что мне остается делать?! Представительствовать! Зачем мне действовать, если от меня ничего не зависит! Правда, можно симулировать действие. Ох, как много этим занимаются и актеры, и драматурги. Благодарю покорно. Результаты известны, лишний пример: спектакль, о котором сегодня мы спорим, — «Овечий источник» в Театре Революции. Это была сплошная симуляция.

— В чем же она выражалась? — спросил режиссер.

— Для режиссера пьеса Лопе де Вега послужила иллюстрацией к исторической борьбе третьего сословия с феодальным строем. И я, в конце концов, не возражаю против этой позиции. Но режиссер взглянул на картину не с точки зрения действующих лиц, не с точки зрения борьбы этих действующих лиц, а с точки зрения результата, который он знал, злоупотребляя своим знанием. Он взглянул на людей и события пьесы с точки зрения предопределения, фаталистического предопределения, мистического предопределения. Герои волнуются, дерутся, страдают, радуются, а режиссер посмеивается, глядя на этих копошащихся у его ног жалких пигмеев, — несчастные, они не знают, что их судьба решена, предопределена, что бы они там ни делали. С этой позиции режиссер взялся за дело. Лауренсия стала представителем одной силы — третьего сословия, командор — другой силы, феодализма. Режиссеру известно, что исторически Лауренсии суждена победа, а командору исторически суждена гибель. Исторический приговор вынесен, ничто не в состоянии его изменить — ни командор оттянуть, ни Лауренсия ускорить. Что должно случиться, то должно случиться. Режиссер взглянул на историю с такой точки зрения, и пружина, от которой зависит действие пьесы, лопнула. Пьеса стала двигаться не по внутренней необходимости, она стала катиться по инерции. Вот эта, изволите ли видеть, историческая инерция, историческая предопределенность и есть ваша философия истории. Но скажите, какое мне дело до истории, если она делается без меня, если она делается за меня, если все равно — участвую или не участвую я в ней, если моя персона не принимается этой высокомерной историей во внимание. Какое чувство может возникнуть при таком взгляде? Равнодушие, то равнодушие, которое вы испытывали на спектакле «Овечий источник», и не только на нем. В этом спектакле все были представителями и никто не был деятелем. Сам театр стал представителем Лопе де Вега, так же как актеры стали представителями его героев. Вот принцип игры актеров, из-за чего вы, режиссер, сделали панический вывод, что у нас нет Лауренсии.

— Как же играла Лауренсия? — спросила хозяйка.

{239} — Актриса симулировала свои желания и страсти. Ее чувства только мгновениями, я бы сказал, случайно захватывали зрителей, они были наиграны. Наигрыш есть форма актерской симуляции. Актриса не нашла чувства внутри и стала искать его вовне. Она звонко и красиво читала стихи или старалась читать красиво, приподнято, патетически. Наигрыш может быть вполне искренним, — я не обвиняю актрису в сознательном обмане, — бывает искренней и ложь. Эта игра может взбудоражить и на какой-то момент взволновать зрителя. Но тем скорее он остынет после спектакля и тем основательнее будет стыдиться своего порыва. Доходит до сердца правда. На холодном небосклоне этого спектакля его герои вращались независимо друг от друга, как важные и церемонные планеты. Лауренсия, конечно, негодовала против командора. Но «в общем и целом». Командор, естественно, обольщал Лауренсию. Но заочно. Они смотрели друг на друга и не видели друг друга. Они были безразличны друг другу — командор со своей подлостью, Лауренсия со своей красотой. Я сам слышал, как в фойе, во время антракта, какая-то девушка сказала своей подруге: «Какая скучная пьеса», и та ответила: «Попались». На них взглянули как на невежд, но они были совершенно правы: пьеса Лопе де Вега в этом спектакле удивительно напомнила мне пьесу моего драматурга: два сапога пара!

— Какой же вывод? — спросил драматург.

— Вывод? Вот мой вывод. — Актер торжественно встал. — Я герой, а не представитель. Долой представителей! Самим отвечать за то, что делаем. Гнать представителей со сцены. И поскорее!! Иначе они разгонят зрителей, помяните мое слово!! Я герой, я должен чувствовать себя на сцене героем, иначе, предупреждаю, не надейтесь на меня, я ничего сделать не смогу или сделаю пустяки. У меня должно быть сознание: то, что я делаю, делаю я сам — я. Не история, не среда, не судьба — за меня, не вы, не он, она, они за меня, не кто, кто бы он ни был, — а я. Только при этом самочувствии, только при этом сознании я вам гарантирую успех и победу — и вам, товарищ драматург, и вам, товарищ режиссер, и вам, товарищ критик, и вам, дорогой зритель. Всё!

Актер сел и грозно посмотрел на окружающих.

— Браво! — захлопала хозяйка. — Браво! — И, видя, что все молчат, закричала: — Что же вы не кричите: браво!

— Ура, — кисло отозвался драматург.

— Я воздержусь, — заметил режиссер.

— А вы? — обратилась хозяйка к критику.

— Критик молчит, — ядовито вставил драматург, — он еще не выяснил: «за» он или «против»?

— Во всяком случае, против вас, — не замедлил ответствовать критик.

— Та‑ак, — раздраженно заметил драматург, — если вы против нас и поддерживаете нападки актера, то объясните в двух словах: за что же он на нас нападает? Я так и не понял.

{240} — Можно и в двух словах: за объективизм, — объяснил критик.

— Я ожидал нечто в этом роде, — насмешливо отозвался драматург, — какой-нибудь ярлычок. Спокойная у вас жизнь: не нравится вам моя пьеса, и вы вытаскиваете из кармана ярлычок; хорошо, что вытащили «объективизм», могли вытащить что-нибудь похуже. А что вы скажете о пьесе, которую рассказал актер? А ну‑ка, полезьте в карман, что вы сейчас вытащите?

— Объективизм! — ответил критик.

— Тогда я открою вам секрет, — сказал драматург, — я читал эту пьесу. Актеру она не понравилась, потому что он не нашел по себе роли. А пьеса превосходная, — автор вошел в самую гущу жизни и самую эту жизнь, трепещущую и пульсирующую, внес в пьесу. Не пугайте нас терминами. Я вам вот что скажу: жизнь глубже и умнее нас, нечего ее корежить так и этак, вы еще скажете — по нашему образу и подобию! Дескать, — вопрошаете вы, критики, — где видно отношение художника к жизни?! Что же получается в результате такого «отношения» критика к художнику? Отношение есть, а жизни нет. Много я читал повестей и пьес, везде только и видишь отношение к жизни, а жизнью там и не пахнет. Автора видишь, а жизни не видишь, и хотя я сам автор, мне надоело смотреть на автора, я хочу жизнь увидеть. Фантазия жизни, природы, истории смелее и богаче нашей, за ней не угнаться. Подчиняться ей надо, а не состязаться, — больше скромности. Стой и смотри и переноси на свое полотно то, что увидел. Как увидел, так и покажи. Учись писать у седого Пимена, который не мудрствуя лукаво писал свои сказания.

— Вот это и есть объективизм, — прервал критик, — да еще демагогический, — дескать, у меня все, как в самой жизни.

— Да, как в жизни! — воскликнул драматург. — Я от этого не отступлюсь!

— Я вспоминаю, — сказал критик, — одного докладчика из управления искусств. Он упрекал руководителей театров в забвении режима экономии. На одни декорации, говорил он, тратится уйма денег, и это не оправдывается даже идейными соображениями. Докладчик привел в пример декорацию одного театра, изображающую дерево. На деньги, в которые обошлось это дерево, можно было купить небольшую рощу. Не проще ли, воскликнул докладчик, поставить настоящее дерево: и дешевле и, главное, совсем как в жизни. Доклад вызвал оживленные прения, докладчику посоветовали обратить внимание на Третьяковскую галерею. Там висит картина, изображающая арбуз, — цена за картину уплачена была гигантская. Не лучше ли выставить настоящий арбуз — и дешевле и, главное, совсем как в жизни.

Хозяйка от души рассмеялась, остальные сидели молча.

— Мы говорим всерьез, а он забавляется, — пожал плечами режиссер.

{241} — Он сейчас скажет: у вас нет никакой позиции, — объявил драматург.

— Хорошо скажет, если скажет, — откликнулся режиссер.

— Нет, не скажу. У вас есть позиция, и я могу назвать ее довольно точно, — сказал критик, — это позиция свидетеля. Быть свидетелем совершающихся событий — вот, по вашему мнению или мнению тех, кого вы защищаете, задача художника. Миссия художника, по-вашему, не столько познавать жизнь и не столько переделывать ее, сколько описывать. Дескать, жизнь переделывается и без нас, и наша, стало быть, скромная задача состоит в том, чтобы подносить зеркало к этому огнедышащему лицу жизни и запечатлевать его…

— … И вы вытащите сейчас новый ярлычок, — прервал режиссер, — клянусь, я знаю, что там написано…

— «Нейтралитет»! — сказал драматург.

— Вы ошиблись! Вы свидетель, однако отнюдь не нейтральный. Наоборот, свидетель, убежденный в правоте одной стороны, а не другой, желающий победы одной и поражения другой. Но вы именно свидетель: свидетель и по вашей точке зрения, и по всему вашему складу, по психике вашей. Не участник, а наблюдатель, не боец, а созерцатель. Вы не деятель. Вы привыкаете к этой шкуре свидетеля и вылезать из нее не хотите, да еще посмотрите неодобрительно на того, кому в этой шкуре не по себе, да еще схватите того за шиворот: полезай обратно! Вы описываете жизнь как она есть: ее прогрессивные тенденции, ее регрессивные тенденции. Вы не мудрствуете лукаво. Вот вы и готовы загримироваться под некоего Пимена и торжественно выстукивать на ремингтоне ваши повестушки и пьески. Но идейность — это борьба и воинственность, это одержимость делом. Идейность — это оружие, которое надо уметь пускать в ход, а не, вооружившись им до зубов и вращая глазами, поражать нас своей мнимой «идеологичностью», заявляя: вот видите, у меня «все в порядке»! А я говорю: бросьте! Я говорю: не лицемерьте!

— Слова, слова… хотя бы один пример, — сказал режиссер.

— Пожалуйста! Чтоб недалеко ходить — напомню вам одну пьесу о войне, написанную до войны. Я был на спектакле. Театр представил зрителю своего главного героя — молодого, красивого, мужественного командира — и в первой же сцене предуведомил о цели, к которой стремится этот командир. Выясняется, что он должен заставить врага сдаться перед ним, перед его боевым талантом. Была еще в пьесе девушка, попутный сюжет, которая должна была уступить герою, его любовным домоганиям, в лучшем, разумеется, смысле. Как выяснилось впоследствии, театр глядел на все эти явления с точки зрения будущего, которое ему, театру, было известно, поэтому театр заранее посмеивался над потугами врага, рассчитывавшего по дурости своей на победу, поэтому поощрительно похлопывал героя, давая понять {242} ему (почему бы и нет — он же «свой», не чужой), что все будет хорошо и герою нечего особенно беспокоиться. Театр *знал*, что все кончится неизбежным поражением врага, неизбежной победой героя, — для него это была историческая аксиома, которую и нечего, дескать, было доказывать, а само это стремление доказывать вызывало вроде как бы подозрение: вы что, не верите-де в наши силы, в наш исторический триумф? Что же получилось? Что победа приходила независимо от героя, поражение — помимо воли врага; все случалось само собой, случалось потому, что не могло не случиться.

Об этой «концепции» театра, сознательной или бессознательной — не знаю, я догадался в финале спектакля. Однако вначале, когда открылся занавес, я доверчиво уселся в кресло, приготовившись наблюдать, как герой будет выполнять свою историческую задачу. Я ждал акт, второй акт, третий, ждал… — и вдруг смотрю: герой стоит передо мной и потрясает своим «трофеем» — то есть победой над врагом. Как это случилось, мы, зрители, даже не заметили. Мы помним только, что раздались звуки боевой тревоги и герой, ободряюще подмигнув зрителю (и впору — дурак зритель стал было беспокоиться за исход предстоящего боя), скрылся за сценой, где стала усиливаться артиллерийская канонада. Немного спустя он вернулся, и не то что пылинка — складка не появилась на его безукоризненном мундире, не то что морщинка — тень не прошла по его безупречно безоблачному лицу. О нем нельзя даже было сказать: пришел, увидел, победил. Он ничего не увидел, никуда не пришел, просто постоял за кулисами и сразу победил. Он в три раза сократил устаревшую формулу Юлия Цезаря. И все, весь спектакль!

— А девушка? — заинтересовалась хозяйка.

— Что говорить о девушке? Она-то ведь была *своя*. Она враг ему, что ли, чтоб сопротивляться?! Она сразу и «отдалась». Стало быть, пресловутого «ухаживания», то есть и здесь, если хотите, своеобразной борьбы, стремления, страсти и диалектики чувств, — даже в этой, автору, казалось бы, более знакомой области — и здесь ничего не происходило; что должно было случиться, то и случилось, — все!

— Я знаю автора, о котором вы говорите, — сказал драматург, — он хороший писатель.

— И актер, игравший героя, — хороший актер. А вот он признался: ему нечего делать в этом спектакле, он только изображает, отображает, описывает…

— Представительствует, — добавил актер.

— Да, представительствует, — согласился критик. — И автор и актер напомнили мне здесь школьника, который, прежде чем решить задачу, заглядывает в конец учебника, где приведены ответы. Ученик подгоняет задачу к ответу — ответ получается правильный, а задача не решена. В результате школьник получает пятерку от учителя-простофили…

{243} — В данном случае, — сказала хозяйка, — от критика-простофили.

— Вы правы, — улыбнулся критик, — и автор и актер получили похвальные рецензии.

— В конце концов, — заметил драматург, — все это отдельные примеры.

— А вы их, по вашей привычке, обобщаете, возводите в некое явление, — досказал режиссер.

— Не я обобщаю. Обобщил один великий драматург и один великий актер и сделали свои предостережения: драматург — драматургам, актер — актерам.

— О ком вы говорите? — спросила хозяйка.

— О Горьком и Станиславском. Вот что писал Горький: «“Творчество” большинства драматургов наших сводится к механическому, часто непродуманному и произвольному сочетанию фактов в рамках “заранее обдуманного намерения”…»

Это сказано в статье «О пьесах», написанной в 1933 году. Мысль Горького ясна: при «заранее обдуманном намерении» драматург только и делает, что механически и произвольно подбирает факты, подтягивая задачу к заранее известному ответу.

— Что же делает актер в аналогичном случае? — спросил актер.

— На это отвечает Станиславский:

«Ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а о результате его. Минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результата…»

Об этом написано в книге «Работа актера над собой», вышедшей в 1938 году. Обратите внимание на совпадение основной мысли Горького об ошибках «большинства драматургов» с основной мыслью Станиславского об ошибках «большинства актеров». Как аукнется, так и откликнется!

Не существует художественной методологии «вообще», она имеет под собой почву — идейную, мировоззренческую, философскую. Какова же философия, которая приводит к указанным неудачам? Я сформулирую ее таким образом: «История на нашей стороне, а история двигается вперед. Стало быть, хотим мы этого или не хотим, но история пойдет туда, куда ей следует идти, независимо от нас. Локомотив истории двигается вперед и повезет нас туда, куда надо, нам нечего беспокоиться за наше будущее, — “ответ” известен».

Я отвечаю: это не уверенность, а самоуверенность. Это не марксизм, а фатализм. Истина же состоит в том, что история — это мы сами, и если мы ничего не будем делать, то локомотив истории не подвинется и на километр вперед. Нужно знать маршрут локомотива, а у нас есть наука, которая определит этот маршрут, нужно овладеть сложной машинерией локомотива, нужно грузить уголь на этом локомотиве, нужно вымазанным {244} в мазуте и грязи, с красными от бессонницы глазами стоять в этом локомотиве, если мы хотим, чтобы он двинулся вперед.

— Наша взяла! — воскликнул актер и встал. — Дайте я вас обниму, актеры любят обниматься.

— Погодите обниматься, — рассмеялся критик, — не пришлось бы подраться.

— Со мной драться?

— С вами!

— Я готов, — ответил актер. — Драться так драться, с драматургом дерусь, с режиссером дерусь, а с критиком сам бог велел.

— Я невысокого мнения о вашей храбрости. Вы так испугались явления, которое вы описали, что кинулись обратно к тем позициям, которые мы уже оставили.

— К каким таким позициям?

— К позициям индивидуалистической драматургии.

— Скажите попроще, — обиженно проворчал актер.

— Могу сказать попроще. Вы опираетесь на личность, — вот ваш трамплин, а мы говорим: опирайтесь на массу, — вот наш трамплин.

— Та‑ак, — вздохнул актер. — Стало быть, будет торжествовать представитель! Угробите вы драматургию и театр! — схватился он за голову.

— Да, представитель! — серьезно сказал критик.

— Зачем же вы огород городили, — развел руками режиссер. — Выгнали представителя в дверь, а сейчас впускаете его в окно?

— Время теряли и хозяйку нашу уморили — смотрите, она засыпает, — сказал драматург.

— Нет, я еще не сплю, — приветливо возразила хозяйка.

— Зато я засыпаю, — сказал актер.

— И мы вместе с вами, — хором произнесли режиссер и драматург.

— Это они в отместку мне, — обратился критик к хозяйке, — за то, что я засыпаю на их спектаклях. Все рассмеялись.

— Так и быть, — сказал актер, — я протру глаза, только из любопытства, как критик выпутается: он против представителя, он же за представителя!

— Я против представителя, которого мы с вами обличали, нам еще придется с ним встретиться. Почему социальная сила осталась в комментариях? Потому, что он представляет ее формально, официально, бюрократически. Я за такого представителя, который в самом себе несет эту силу, который есть живое и наглядное воплощение этой силы.

Складываются новые традиции в изображении цельного человека социалистического общества. Вот вы декларируете — у меня должно быть сознание: то, что я делаю, делаю я сам, — не история, не среда, не судьба вместо меня, — не вы, не он, не {245} они — оне, а я сам. Только при этом условии, при этом самочувствии, по-вашему — героическом, по-нашему — индивидуалистическом, вы беретесь обеспечить победу нашей драмы. Попробуйте сказать иначе: «Я сам — история, судьба, среда, — я и есть ты, вы, они — оне!» Не стесняйтесь *этого* самочувствия, не сопротивляйтесь ему, не отстаивайте вашего мелкого в этом случае самолюбивого «я», наоборот, сами добивайтесь его, и вы увидите, как к вам прибывают силы, как вы наливаетесь силами. Тогда только вам и захочется действовать, и действовать гигантски, потому что сами стимулы будут гигантскими.

Критик замолчал, ожидая ответа актера, но актер демонстративно молчал.

— Я молчу, — ответил актер, — потому что рассуждения до меня мало доходят. Я жду фактов, укажите мне актера, который сыграл бы по принципу: «Я — это ты»!

— Щукин! — откликнулся режиссер.

— Я как раз о нем и хотел сказать, — ответил критик. — Щукин исполнял роль Владимира Ильича Ленина в пьесе Погодина «Человек с ружьем». Я не говорю о том, насколько полно автор и актер показали вождя. Подойдите к вопросу вот с какой стороны: перед нами идеал человека, социалистического человека. Очевидцы рассказывали о Ленине, что в периоды революционных поворотов он буквально расцветал, вот это и понял и воплотил Щукин. Ленин в его исполнении был похож на могучий вулкан, беспрерывно извергающийся, — чем больше он расходовал сил, тем больше эти силы к нему прибывали; казалось, нет препятствий, которых он не мог бы одолеть. Что было источником этой энергии? Характер, в котором полно и цельно слились его личность и его партия, класс, народ. Но это и есть типический характер социалистического человека. Эта ленинская черта — не черта сверхчеловека, сверхчеловечности, нет, это естественная черта нового человека. Разве герой, которого играл Щукин, мог сказать вашими словами: «То, что я делаю, — делаю я сам, не история, не вы, не они, а я сам»? Сопоставьте этот ваш принцип с принципом Щукина и сами увидите, как жалок ваш принцип. Нет, герой Щукина давал понять: «Во мне говорит история, так же как в вас, через меня, так же как через вас, действует история, ибо если не через меня, не через всех нас она будет действовать, то через кого же помимо нас?»

— Так это же Ленин! — удивился актер. — Выдающаяся личность! А я говорю об обыкновенных людях.

— Ия говорю об обыкновенных людях, — в свою очередь удивился критик. — Я говорю о принципе: Ленин — один масштаб, вы — другой, но принцип-то общий. Пожалуйста, обыкновенный человек, сельская учительница, Любовь Яровая. Я видел ее в исполнении Пашенной в Малом театре и Еланской — в Художественном.

— Я предпочитаю Пашенную, — сказал драматург.

{246} — Я тоже, — согласился критик. — У Еланской образ скорее лирический, у Пашенной — героический. Еланская слишком чувствительно и страдальчески реагировала на удары и вызовы жизни.

— Само дарование Еланской, — сказал актер, — можно сравнить с золотой арфой, она воспринимает малейшее дуновение ветерка — и вдруг такой ураган; естественно, что ей не по силам были эти громы, это, пожалуй, не вполне ее роль.

— Пашенная, — продолжал критик, — не «реагировала». Она наступала. Все ее духовные силы сосредоточились в этот решающий миг ее жизни, да не только одной ее жизни, как это было у Еланской! Яровая у Пашенной не только сельская учительница, жена поручика Ярового. Она чувствовала в своей душе нечто неизмеримо большее, ту силу, от имени которой она говорила и действовала. Она действительно была представительница — представительница той передовой русской интеллигенции, которая зачиналась под учительством Белинского, Чернышевского, Герцена, властителем ее дум в поэзии был Некрасов, а в театре — Ермолова. Она пополняла ряды революционного разночинства, шла в народ, тревожно искала путей к свободе, вступала в первые марксистские кружки. И вот эта интеллигенция в момент, когда пришел суровый час проверки, в лучшей своей части встала на сторону пролетариата в его последнем и решительном бою.

Такова генеалогия Любови Яровой у автора и актрисы. В лице Яровой была запечатлена преемственность традиции служения народу и для самого автора пьесы, старого писателя, и для самой актрисы, — в этом была и их личная тема. Быть может, поэтому такой сильный и страстный акцент биографичности чувствовался в пьесе и в спектакле. Пашенная представляла в пьесе интеллигенцию, однако это не было то безучастное и самодовольное представительство, против которого вы ополчились. Пашенная не тянулась к результату, минуя действие, она понимала, что только в действии, борьбе, страстном разрыве с прошлым, страстном устремлении к новому она добьется результата и решит задачу. Не только личная ее, Любови Яровой, судьба была поставлена «на карту», — оттого такой страстной, горячей и захватывающей была «игра» Пашенной.

Давайте вернемся сейчас к нашей бедной Лауренсии, которую мы уже позабыли, и согласитесь, что советский режиссер и актер, воплощая классика, вносят и нечто свое…

— В чем же это «свое»?

— Свое, то есть современное. Это историческая сознательность, понимание исторического процесса, чего сплошь да рядом не было и не могло быть у автора, да и у его героев. Герои не ведают, что они творят, но вы, вооруженные методом исторического материализма, вы-то знаете, что они творят, а творят они историю, которая воплощена в драме «Овечий источник». Герои не знают, но актеры знают. Лауренсия не знает, какая миссия {247} заключена в ее подвиге, но знает актриса, и это знание помогает ей так направить и гнев и страсть Лауренсии, что скромная крестьянка Лауренсия в скромной деревне Фуэнте Овехуна есть деятель истории. До этой роли ее раньше не допускали. Ученые историки литературы рассмеялись бы при одной мысли об этом. «Помилуйте, дескать, бедная девица хочет обвенчаться со своим возлюбленным. Удовлетворим это требование, благословим их брак, прольем растроганно слезу!» Согласитесь, что от самочувствия и самосознания актрисы и зависит ее образ. Вспомните-ка, сколько было различных Лауренсии, различных толкований Лауренсии.

— Да и сейчас их сколько угодно, — отозвался режиссер. — Я, работая над «Овечьим источником», ознакомился с лекцией профессора Узина, — в ней приведены характерные факты современного толкования Лауренсии за рубежом. Если не возражаете, расскажу вам.

— Очень любопытно, — сказала хозяйка.

— Сравнительно недавно американец Энибел доказывал, что феодалы во главе с командором вовсе не плохие люди, а сам командор, если вглядеться в него, весьма импонирует своей личностью. Что касается народа, то, по мнению Энибела, он вовсе не обладает теми достоинствами мужества и героизма, какими он наделен в представлении целых поколений зрителей.

— Но ведь это находится в явном противоречии с пьесой, — пожала плечами хозяйка.

— Энибел предвидел ваше сомнение, — сказал режиссер, — и занялся ради этого изучением исторических источников «Овечьего источника». Еще в тысяча девятьсот тридцать четвертом году он опубликовал результаты своих исследований — оказывается, пьеса не соответствует исторической действительности.

— Понятно, — отозвался актер, — раз Лопе де Вега исказил историю, то, чтобы восстановить историю, надо исказить Лопе де Вега.

Все рассмеялись.

— Но зачем же, — снова удивилась хозяйка, — сам Лопе де Вега написал так, как он написал?

— И это ваше сомнение предусмотрено и рассеяно другим исследователем, Мак-Леллейдом, — улыбнулся режиссер. — Он объясняет, что Лопе де Вега был прежде всего хорошим драматургом, а хороший драматург прежде всего заботится об успехе пьесы. Сюжет «Овечьего источника» дает богатые возможности для театральных эффектов. Спектакль должен баловать глаз, будоражить нервы, ослеплять и ошеломлять. Такой была задача Лопе де Вега, каковую он и решил, не считаясь с истиной.

— Ну, это слишком глупо, — махнула рукой хозяйка.

— И это замечание предусмотрено — испанским «специалистом по Лауренсии» Кассальдуэро. Он не соглашается с тем, что «Овечий источник» предмет для развлечения, наоборот, по его {248} мнению, это идейная пьеса. Героиня пьесы, по его суждению, Лауренсия, а вовсе не командор, нельзя, возмущается Кассальдуэро, читать пьесу шиворот-навыворот.

— Правильно! — воскликнула хозяйка.

— Вот этого вашего одобрения он добивался, дорогая хозяйка, чтоб разъяснить вам истинное содержание пьесы. Содержание ее состоит в том, что командор, это воплощение распутства и адюльтера, попирает святость церковного брака, за который вступается Лауренсия. Долой порок, да здравствует добродетель! Лауренсия должна быть возвращена законному претенденту на ее сердце, а донжуан наказан. Пусть же прекрасные Лауренсии и негодные донжуаны, сидящие в зрительном зале, воспримут этот урок. Вот, дескать, цель пьесы, а вовсе, конечно, не история, общественная борьба, революция!

— Вы видите, сколько точек зрения на Лауренсию, — обратился критик к актеру, — и согласитесь, какова точка зрения, такова в коечном итоге и Лауренсия. Вывод состоит в том, что мы должны отвергнуть эти точки зрения и найти наш сегодняшний взгляд на Лауренсию.

— А Ермолова? — спросил актер.

— Ермолова не имеет ничего общего со всеми этими мракобесами прошлого и настоящего. Ермолова в образе Лауренсии выражала идею революционного народничества. Не случайно Лауренсия была коронной ролью Ермоловой, не случайно премьера пьесы с Ермоловой в Малом театре, 7 марта 1876 года, превратилась в политическую демонстрацию, а царские власти, сразу разгадавшие «точку зрения» Ермоловой и ее зрителей, запретили спектакль.

Но позиция, которую выражала Ермолова, уступала в самой жизни место другой. Народничеству свойственна была идея индивидуальной героики, связанной с представлением об инертности масс. Ермолова воплощала в своей игре этот род героизма.

В своей книге «Актерское искусство в России» Б. В. Алперс рассказывает, что Ермолова «в преддверии нового столетия… потеряла уверенность в нужности своего искусства… она не раз порывалась навсегда проститься с публикой». Алперс объясняет этот факт тем, что «тема индивидуального подвига, личного самопожертвования и духовного подвижничества перестала быть центральной…».

Героизм нашего времени носит другие черты, и это не может не наложить своей печати на исполнение классики.

— Допустим, — сказал актер, — но разве Лауренсия, имевшая успех в тысяча девятьсот девятнадцатом году, не выражала ту же идею индивидуального подвига и духовного подвижничества?

— Нет.

— Кто играл тогда Лауренсию?

— Юренева. Вы читали ее книгу?

{249} — Я читала, — сказала хозяйка, — очень люблю эту книгу, вот она, у меня на полке.

— Дайте ее сюда. Мы сейчас узнаем, что нас интересует. Вот, пожалуйста: «Уже первое прикосновение к этой роли вызвало желание выбросить за борт многие приемы, какими я делала некоторых моих прежних героинь: надломленный голос, угасающие интонации… безысходность, пассивность характеров… незавершенные жесты и туман загадочных чувств…»

— Юренева, — заметил актер, — говорит здесь о модернистском, декадентском стиле, которому она отдавала дань в свое время. Эту манеру, естественно, она должна была выбросить за борт при встрече с новым зрителем и заменить другой.

— Она так и пишет: «… и все это заменила другим, — низкие ноты в голосе, золотой загар лица и голых ног, здоровье, энергичный жест, крепкие, честные, ясные чувства».

— И это не Ермолова, — заявил актер.

— Юренева не скрывает этого. Больше того, даже вступает в полемику с Ермоловой, правда весьма почтительную. Она предостерегает актрис, которым выпадет счастье играть Лауренсию, от соблазна показывать ее с первых же шагов как героическую фигуру. Юренева поясняет: «Мы читаем в рецензиях, что великая Ермолова, когда командор бил Эстебана, бросалась подобно тигрице и душила его. Конечно, великолепная деталь, но, с моей точки зрения, являвшаяся слишком рано. Что же тогда делать в третьем акте? Плохо, когда зрителю сразу и до конца раскрывают образ, тогда он сидит и смотрит без особого удивления и интереса».

— Здесь у Юреневой концы с концами не связаны, — перебил актер.

— Вы правы. Юренева неудачно защищает свою Лауренсию. Она пишет, что если согласиться с Ермоловой, то нечего будет делать в третьем акте и зритель будет смотреть без особого удивления и интереса, словно для него перетасовывают уже известные ему карты. Но ведь зритель, смотря Ермолову, испытывал и интерес, и восторг, и подъем. Стало быть, Юренева играла иначе не потому, чтоб не перетасовывать уже известные карты.

— Почему же?

— Потому, что это была иная Лауренсия, отнюдь не от начала и до конца героическая, — загорелые голые ноги, здоровье, энергичный жест, крепкие, честные, ясные чувства. Тут нет экзальтации. Эта Лауренсия — плоть от плоти народа: если не она, так кто-либо другой, как она, обыкновенная испанская девушка из народа, ничем вначале непримечательная — такая, как все. Образ близкий и понятный тысячам красноармейцев, заполнивших зал, — образ, который естественно становится героическим, поднимаясь на своих крыльях снизу вверх, а не с самого начала обретающийся там, высоко, парящий над толпой, которую она, Лауренсия, звала за собой. Лауренсия Ермоловой вызывала поклонение, {250} преклонение зрительного зала, эта же Лауренсия была равная всем и каждому в зрительном зале. Вот направление, в котором развивалось героическое начало в советском искусстве. Юренева чутьем художника уловила, чего хочет зритель, и сумела ответить на его требования — вот причина ее успеха.

— Почему же не удалась Лауренсия в Театре Революции? — спросил актер.

— Вы уже объяснили это, когда обвиняли спектакль в объективизме. Поскольку Лауренсия знала, что все равно победит, что обречена на то, чтоб победить, что история вместо нее принесет победу, она сама ничего и «не делала», так же как ничего «не делал» командор, поскольку знал, что все равно погибнет, что ему суждено погибнуть, что ему нечего стараться, раз история старается за него. Они представляли, но не воплощали историю, а им с тем большей силой следовало бы бороться, ибо они сами история, а не безвольные пешки в руках некоего «исторического» фатума.

— В чем же не прав актер, — спросила хозяйка, — а если все-таки не прав, то почему же не прав режиссер?

— Беда режиссера — объективизм, актера — субъективизм.

— Объективизм, субъективизм… — насмешливо произнес режиссер.

— Позвольте, — сказал критик, — процитировать вам важное для нашего спора разъяснение: «… один из любимых коньков субъективного философа — идея о конфликте между детерминизмом и нравственностью, между исторической необходимостью и значением личности… Идея детерминизма, устанавливая необходимость человеческих поступков, отвергая вздорную побасенку о свободе воли, нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его действий. Совсем напротив, только при детерминистическом взгляде и возможна строгая и правильная оценка, а не сваливание чего угодно на свободную волю. Равным образом и идея исторической необходимости ничуть не подрывает роли личности в истории: история вся слагается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей».

— Чьи слова? — спросил актер.

— Ленина, в его полемике с Михайловским в работе «Что такое “друзья народа”…»[[24]](#footnote-6). Заслуга нашего искусства и литературы в том, что они уничтожили «вздорную побасенку о свободе воли», раскрывая историческую, социальную обусловленность действий людей. Советский театр, показывая классику, давал исторически сознательное освещение прошлой жизни. Однако есть художники, которые игнорируют диалектику, впадают в исторический фатализм, от которого предостерегал Ленин, когда писал (еще раз процитирую): «… идея исторической необходимости ничуть не подрывает роли личности в истории: история {251} вся слагается именно из действий личностей, представляющих из себя несомненно деятелей». Диалектика этих двух начал есть условие жизни нашего искусства, и то, что вы тянете к объективизму, а вы к субъективизму, да и весь наш сегодняшний спор доказывает, что вопрос актуален и примеры налицо.

— Я могу привести классический пример, — сказал актер, — доказывающий, что виновник всему драматург. Я имею в виду «Жизнь» Панферова на сцене Малого театра.

— Пьесу Панферова испортил режиссер, — вступился драматург. — Вы помните его «Бруски»? — обратился он к зрительнице.

— Как же!

— Они написаны были сильной и смелой кистью. Но стоило автору заглянуть в театр, как его сразу стали там запугивать «законами драмы», и бедняга оробел.

— Хлебнул он «жизни». — Актер даже зажмурился от воспоминаний. — Уфф! А зритель?!!

— Расскажите! — попросила хозяйка, которая втайне обожала мелодраму.

— С удовольствием, — ответил актер. — Жизнь — генеральный тезис этого произведения. Но тезис этот выведен был не из жизни, а, наоборот, жизнь подогнана была под этот тезис: ученик подтягивал задачу к «ответу» — по вашей, товарищ критик, терминологии, — произвольно комбинировал факты «в рамках заранее обдуманного намерения».

Факт первый: действие происходит весной, земля рождает богатый урожай, то есть дает новую жизнь. Факт второй: создается колхоз, образуется его правление, то есть тоже возникает новая жизнь. Факт третий: колхозницы беременеют и рожают прямо на глазах зрителей, доказывая воочию для тех, кто до сих пор ничего не понял, что появляется новая жизнь. Рожают все, от мала до велика. Школьница, которой в первом акте было семь лет, в последнем тоже рожала (и это не было удивительно, если учесть, что спектакль кончался в два часа ночи). Колхозница, которой было тридцать лет, рожала сразу четверню. Это был сокрушительный удар по голове, в которой еще оставалось сомнение, что возникает новая жизнь. Театр добился своего: когда в финале председатель колхоза — на этот раз почему-то мужчина, — увидев приехавшего друга, поднял руки вверх и заорал (приветственно): «А‑а‑а‑а», в публике кто-то воскликнул: «Сейчас начнет рожать». Раздался смех — и спектакль провалился.

Спектакль провалился, но в прессе он имел успех. Спектакль, как говорится, подняли на щит. Я внимательно прочел многочисленные рецензии: за что, собственно, на щит? А вот за что: за то, что все соответствует действительности, все как в самой жизни. Колхозная земля родит прекрасный урожай, об этом говорит театр, а ведь это соответствует действительности. Создается правление колхоза, задача которого построить новую {252} жизнь в деревне, и это тоже соответствует действительности. Колхозницы много рожают: как известно, у нас увеличивается народонаселение, — следовательно, и это соответствует действительности. Стало быть, пьеса правильно названа «Жизнь» и театр правильно сделал, что поставил эту пьесу, как она написана, то есть правильно.

Я подумал: зачем я пошел в театр? Убедиться в том, что это правильно? Но я и до этого был в этом убежден. Значит, она написана для того, кто в этом не убежден, кому говорили, что это «соответствует действительности», и который сомневался. Но в театре ему опять-таки говорят только: это «соответствует действительности», то есть то, что он уже слышал, и, кроме этого утверждения, произнесенного разными голосами, он ничего другого для своего убеждения не почерпнул.

Вызывает ли у нас спектакль по крайней мере жажду бороться за эту новую жизнь, ненавидеть старое, любить новое, понимать всю правду нового, всю неправоту старого? Нет. Захотите ли вы жаждать нового или не захотите, будете ли вы ненавидеть старое или не будете — не имеет значения, произойдет то, что произойдет, то есть старое и так уйдет, а новое и без того придет. А вы? А вы, стало быть, приходите к шапочному разбору, хотя все дело-то в вас! Поэтому хотя вам пять часов подряд долбят: жизнь, жизнь, жизнь, — но после этого спектакля вам и жить не хочется.

Что случилось? Вероятно, автор жизни не знает? Как раз прекрасно знает изображенную им жизнь. Значит, таланта нет? Имеется.

Я не хочу, сравнивая Панферова, допустим, с Шекспиром, утверждать, что Панферов хуже, а Шекспир лучше, и утешиться этим популярным объяснением. Дело не в масштабе, дело в принципе, как вы изволили говорить.

У Шекспира многие пьесы могут быть названы «Смерть». В финале каждой трагедии сцена завалена трупами. В «Гамлете» умирают все герои. Умирают Гамлет, Офелия, Клавдий, Гертруда, Лаэрт, Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, — остается жить один Горацию, и для того лишь, чтобы поведать миру о Гамлете. Все умирают, но какое мощное чувство жизни возникает у зрителя, какая жажда мыслить и бороться. Почему? Потому, что герои настолько насыщены жаждой жизни, страстью реализовать себя, познать то, что составляет смысл их существования, максимально израсходовать свою энергию до такой степени, что этот стремительный натиск жизни, оборванный на скаку, по инерции передается нам, чтобы продолжаться у нас, рождая в наших душах оплодотворяющее чувство жизни. Потому, что Шекспир был одержим стремлением через своих героев разрешить поставленную им перед собой задачу, независимо от того, знал он или не знал «ответ», ибо, даже зная этот ответ, он как художник должен был найти его, все доказать с самого начала.

{253} Есть ли у героев «Жизни» эта страсть к реализации, эта жажда цели, эта жажда окунуться по горло в жизненные волны, чтобы в могучей борьбе достигнуть желаемого берега? Нет этого там. Там между героем и целью, между этими двумя берегами не только нет бушующего моря, какой в реальной действительности была великая история колхозного строительства в деревне. Не было там и простой речки. Герой перемахнул к цели без всякого труда. Была ли страстная душа и вера у самого театра, чувство, что от его героев зависит судьба их великого дела и их собственная судьба? Нет. Театр выступал здесь не как участник, полный ответственности за историю, им вершимую. Он выступал как свидетель, как отобразитель. Добросовестный и доброжелательный свидетель, но свидетель. И превращал в таких же безучастных свидетелей своих зрителей. В этом было его истинное наказание.

А ведь у наших героев должно было быть куда больше энергии и страсти, чем у шекспировских, потому что если надежда последних омрачена трагизмом бесперспективности, то наши знают, что от них зависит осуществление надежды, — не от «бога» и «героя», как поется в гимне, от них самих, от самого народа. Да так оно и есть в самой жизни, которая выступает неожиданным опровержением «жизни», показанной на сцене, несмотря на благие намерения театра. Я эту «Жизнь» не забуду до смерти. Случай этот не только подтверждает вашу мысль, он еще обнаруживает истинных виновников.

И актер протянул оба своих указательных пальца — один в сторону драматурга, другой в сторону режиссера.

— У меня руки чешутся, — вскочил режиссер.

— И у меня, — грозно поднялся драматург.

— Руки коротки! — усмехнулся актер, но на всякий случай отодвинулся.

— Только не здесь! — закричала хозяйка, закрыв лицо руками.

— Успокойтесь, кровопролития не будет, хотя и следовало бы, — сказал режиссер, взглянув почему-то на критика. — Я каждый день имею дело с актерами — это великая школа терпения. Кто прошел эту школу, может смело встречаться с тиграми и шакалами, для него они не опасны. Я не хочу рассказывать, как в спектакле «Жизнь» играли актеры, как они подводили доверчивого автора, который впервые переступил порог театра и отступил назад, чтобы более в нем не появляться.

— Может, это к лучшему? — съязвил актер.

— Я не хочу рассказывать, — продолжал режиссер, не обращая внимания на актера, — с какой готовностью актеры подтверждали наблюдения Станиславского и тянулись к результату, минуя действие, а результатом были похвальные грамоты…

Я приведу в качестве пострадавшего, — продолжал режиссер, — не Панферова, а Шекспира. И для того, чтобы вы оценили {254} мое благородство, возьму случай, когда у актера совесть заговорила, когда он сам на протяжении одного спектакля и увидел свою ошибку и исправил ее, но тем самым доказал, что ошибался и что по его вине на глазах зрителя Шекспир замертво валился на пол.

— Я с удовольствием послушаю, — обратилась к режиссеру хозяйка, — только, пожалуйста, сядьте и успокойтесь.

Режиссер покорно сел, отдышался, даже выпил воды.

— Случай, который я вам расскажу, произошел лет пятнадцать назад в Ростове-на-Дону. Туда приехал на гастроли Ваграм Папазян — играть «Отелло» на армянском языке. Армянских актеров в городе не было, и Папазян вполне удовлетворился, когда ему предложили в качестве партнеров любителей из местного самодеятельного армянского кружка. Кружок только недавно образовался, и любители по молодости лет еще не успели познакомиться с Шекспиром. Кое‑кто наспех выучил текст, а большинству в двух словах рассказали перед началом, что к чему, заверив, что главное для актера — вера в себя, а в остальном поможет господь бог и суфлер. Папазян благодушно следил за этими приготовлениями — в таких ли переделках он бывал!!

Открылся занавес. Я как сейчас помню, что Яго был в галстуке, а Дездемона с сумочкой, которую она боялась оставить за кулисами. Молодые люди вели себя довольно непринужденно — легкий смешок из зала сопровождал их слова и движения. Яго с Дездемоной приняли это за знак поощрения, но Папазян оценил опасность этого, пока еще довольно миролюбивого смеха. Он словно отстранил своих партнеров по сцене, как будто их и не было, он решил принять весь огонь на себя. И сразу нажал на все педали своих приемов, к которым, бывает, прибегает актер в трудную минуту.

Он стал демонстрировать свой роскошный темперамент, свое могучее телосложение, свой львинорычащий голос. Он одним прыжком хотел достичь результата, минуя действие, минуя взаимоотношения с действующими лицами, из чего только и вырастает страсть Отелло, его любовь, его ненависть… когда через этот трудный путь борьбы и преодоления он достигает цели. Актер прямо прыгнул к цели и сорвался. Он щедро показывал свои актерские стати, и это начинало походить на хвастовство. А когда Кассио, зачарованный жестами и прыжками Отелло, стал тут же подражать ему, раздался оглушительный хохот. Смех этот Папазян принял словно удар в лицо. Он остановился посреди сцены, и краска выступила у него под гримом — краска стыда.

Он воспринял это как вызов его дарованию. И вот он, который небрежно волочил за собой образ Отелло, как его плащ, схватился, так сказать, за него обеими руками. Он проникся всем существом Отелло и сразу же *увидел* вокруг себя и Яго, и Дездемону, и Кассио, они перестали быть для него любителями, они {255} стали его соперниками в мире Шекспира. Актер понял, что, только сражаясь с ними, он сможет утвердить самого себя, то есть Отелло.

Папазян подошел к Яго, который небрежно ронял свои реплики, и принялся *слушать* его — впервые, быть может, после многих и многих сыгранных спектаклей. Яго показался мне в эту минуту озорником, который дразнит льва, пользуясь тем, что лев находится за решеткой. Я подумал: напрасно он так, — небезопасно, рискованно! Яго невольно поднял свои глаза, и вдруг Отелло обжег его таким взглядом, что молодому человеку — увидел я — показалось, будто решетка исчезла и он стоит лицом к лицу с разъяренным зверем. Он испуганно оглянулся по сторонам, деваться было некуда, сзади стоял тяжелый стол, впереди вплотную придвинулся Отелло. В молодого человека вселился самый настоящий страх, именно такой страх, который у Шекспира испытывает Яго. Он отвернулся и стал впопыхах кидать свои реплики. Тогда Папазян взял в руки его голову, повернул к себе и сказал слова Шекспира, в которых клокотала вся душа Отелло. И любитель вдруг, как от озарения, начал *понимать* текст Яго, который он механически вызубрил. Он стал поспешно влезать в шкуру Яго, с его дьявольской дерзостью, вкрадчивостью, — это было его единственное спасение. И стал воистину жить на сцене, каждый раз поглядывая на эту страшную львиную лапу.

С Дездемоной было еще хуже. Она вовсе не знала текста и бестолково вторила суфлеру, яростное шипение которого озадачивало ее еще больше, чем зрителей. Роль ей, видимо, действительно объяснили перед самым поднятием занавеса и в двух словах, — дескать, старик ревнует, и зря, — я судил так по поведению этой жеманной девицы. В ответ на нежность, порывы, подозрения, мольбы Отелло она махала ручкой и игриво фыркала. Она успевала подмигивать зрительному залу, где лагерем расположились ее поклонники, — они пришли на ее гастроли. По вот наступила сцена с платком, в которой Папазян решил взять реванш за предыдущие сцены. «Где платок?» — опустив голову, спросил Отелло. Девица повела плечиком. «Платок!» — зловеще повторил Отелло. Девица вильнула ножкой. Тогда Отелло подошел к девице, заглянул ей в лицо, и во взгляде его было все его отчаяние и вся его страсть. Он посмотрел длинным, пронизывающим взглядом и задыхаясь спросил еле слышно: «Платок…» Девица попробовала сделать гримаску — гримаска у нее не вышла. «Платок», — медленно и страшно сказал Отелло, приблизив вплотную свое лицо к лицу Дездемоны. Девица оробела. Она растерянно оглянулась, и мы прочли испуг на ее побледневшем личике. «Какой платок?» — спросила она, силясь улыбнуться. Отелло ответил: «Тот, что подарил тебе я». Нам показалось, что у Дездемоны громко бьется сердце. «Он не при мне», — сказала она. *Это была точная реплика из шекспировского «Отелло», она* {256} *произнесла, не зная о ее существовании*[[25]](#footnote-7). «Платок!!» — яростно закричал Отелло. Девица умоляюще протянула руки и вся сжалась. У зрителя, который принялся было хохотать, смех застрял в горле. И на глазах выступили слезы. Перед ним была *Дездемона*! Дездемона «с головы до ног». Произошло чудо. Весь инертный механизм спектакля двинулся под действием бешеной атаки Папазяна.

Я видел много раз этого актера, но это было лучшее его исполнение. Он, который так часто «представлял» пламенного мавра, сейчас воплотился в него и знойным дыханием своим опалил и спектакль и его незадачливых участников. Он стоял, не кланяясь, тяжело дыша, среди несмолкающих оваций зрительного зала в честь его победы над самим собой.

Режиссер выпил залпом стакан воды.

— Вот и все, — произнес он.

— Далеко не все, — отозвался критик, — у меня еще есть кое-что в запасе.

— Я думаю, что довольно, — сказала хозяйка, озабоченно поглядывая на актера.

— Нет, нет, пожалуйста, — ответил актер, который был взволнован рассказом и чем-то даже польщен и благодарно посматривал на режиссера.

— Я расскажу, — начал критик, — случай с Хмелевым в спектакле «Анна Каренина». Я был на генеральной репетиции, а затем на премьере, которая, как вам известно, принесла триумф Хмелеву. На генеральной Хмелев был на втором, даже на третьем плане, ничем особенно не выделялся, не обнаруживал тех открытий и озарений, которыми он поражал впоследствии.

— Вероятно, берег себя на репетиции, чтобы блеснуть на премьере? Бывает, — сказал актер.

— Нет, это были два различных образа. Один на репетиции, другой на премьере и последующих спектаклях. На генеральной Хмелев испытывал какое-то стеснение, я явно чувствовал его состояние, и оно передалось мне. Я тоже стал испытывать неприятное мне стеснение. Я очень любил Хмелева и, по правде говоря, был несколько разочарован, ожидая большего. Я ценил в Хмелеве его внутренний, глубоко скрытый, сосредоточенный огонь, который упрямо прорывал железную, кованую форму его образа.

Образ Каренина был у Хмелева и закончен, и вместе с тем однообразен. Чем это вызывалось? Хмелев избрал для Каренина специфическую манеру речи — «департаментский», бездушно-строгий, размеренно-бесстрастный тон, не знающий ни повышения, ни понижения, как бы отражающий бездушно-механический ход той бюрократической машины, которую олицетворял {257} собой Каренин. Это была превосходная демонстрация «машины», однако для ознакомления с нею достаточно было первого акта, потому что во втором я видел то, что было в первом, а в первом то же, что предстояло увидеть в третьем.

Я ушел домой несколько обеспокоенный, но не тем, что опасался за успех актера, — успех этот и сейчас был достаточен и вполне поддерживал артистическую репутацию Хмелева. Меня растревожила сама игра Хмелева какими-то будоражащими намеками на нечто совсем другое, чем то, что он нам показывал. В процессе течения спектакля Хмелев вдруг, и, казалось бы, случайно, оступался, отступал в сторону от основной линии образа, и вот там, совсем рядом, но как-то в тени, неожиданно обрисовывался другой образ, сильный и притягательный, выходящий за рамки того, что я определил как демонстрацию бюрократической машины.

Я пришел домой и не мог успокоиться, бродил по комнате, задетый этой «таинственностью», и решил, несмотря на поздний час, позвонить Хмелеву. Мне казалось, что сам он нуждается сейчас во встрече со зрителем, кто бы он ни был. Я услышал в трубке глуховатый голос Николая Павловича, который сразу же, словно предупреждая возможную похвалу (зачем же звонят актерам, если не за этим), сказал: «Нет, нет, я недоволен собой, и беда в том, что сам не знаю, чем именно недоволен, — я хожу вокруг да около своего Каренина… и не схватил быка за рога! Но ведь вопрос в том, где рога-то».

Хмелев говорил это без тени улыбки, он был серьезен, он был мучительно серьезен. «Расскажите ваши впечатления», — закончил он. Я ответил, что читал газетную информацию о спектакле и хотел бы знать, является ли она официальной декларацией театра или это домысел репортера.

«Не знаю», — неопределенно ответил Хмелев.

«В общем, — продолжал я, — мысль этой информации, если передать ее своими словами, заключается в том, что в лице Каренина показан высший свет Петербурга, в мрачных и холодных переходах которого запуталась живая душа Анны. Каренин должен вызывать вражду зрительного зала, Анна — симпатии, Анна, над которой сочувственно склонился сам Толстой. Все это так, конечно, — сказал я, — но думается, что Толстому в какой-то мере был близок и Каренин, можно ли это игнорировать? Ведь каренинская “машина” вдруг останавливается — в сцене, где Анна при смерти, и в другой, где Каренин произносит свое знаменитое “пелестрадал”. Но почему так случилось? Что произошло в “машине”? Откуда явилась заминка и какие колесики там, незаметно для грубого уха, начали пошаливать еще задолго до того, как машину “заело”? Это у вас, Николай Павлович, непонятно. Я вместе с другими зрителями делал вид, что так должно быть, но только потому, что так написано в романе, но не потому, чтоб я был убежден вами».

{258} «Я был убежден еще меньше, — ответил Хмелев, — самим собой не убежден, и, не скрою, это вызывает у меня протест против себя, протест читателя. Когда я надел мундир Каренина, — продолжал Хмелев, — и когда потрогал неживой рукой его баки, мне сказали с восхищением: вот‑вот, главное вы нашли, вы — олицетворение бюрократического Петербурга, такова задача, — так и играйте, так и играйте! Я так и играю, но счастья нет в моей душе, творческого счастья. Скажу по правде, меня втайне тянет к драме Каренина, ведь там есть драма и даже трагедия…»

«Не драма мужа, потерявшего жену», — прервал я.

«Нет, конечно, там нечто большее… Но ходить и изображать царский Петербург — это очень… жидко. Тут нужно действие, столкновение, борьба, но с кем? С Анной, с Вронским? Это довольно плоско, это почти на грани адюльтерной драмы, а тут ведь Толстой!..»

«Необязательна борьба вовне, есть и борьба внутри, — заметил я. — Ее видишь у Толстого и рикошетом, что ли, у вас».

Хмелев промолчал, молчание длилось довольно долго, я окликнул его.

«Да, — отозвался Хмелев, — я думаю. Думаю, о чем уже думал, и я смотрю в эту вот сторону, о которой идет речь, и смотрю как завороженный… Но скажу вам, что там, куда я смотрю и вы как будто смотрите, там горячая почва, только ступишь на нее — сейчас отдернешь ногу».

«Чего же вы боитесь?» — удивился я.

«Знакомый профессор, — ответил Хмелев, — предупреждал меня: будьте осторожны, ходите да оглядывайтесь, только зазеваетесь и попадете прямо в сети толстовщины…»

«Почему же так сразу и в сети? Толстой раскрывал в романе гигантские противоречия, да не только в этом романе, он не знал, правда, как их разрешить, и обращался в поисках выхода к христианской благодати. Но ведь при всем этом противоречия-то остаются, что же — выбрасывать вместе с водой и ребенка? Горячая почва, о которой вы говорите, это ведь огромная территория, — одна там, что ли, христова благодать? Поэтому стоять на месте и бояться сделать шаг, как бы толстовщина не затянула… Отойти всегда успеется».

«Да‑а, — раздумчиво сказал Хмелев, — придется еще побродить в образе, в потемках образа, искать, искать…»

Мы распрощались, и в следующий раз я услышал его голос уже на премьере. Я был поражен разительной переменой в образе.

— В чем же была перемена? — спросил актер.

— Если иметь в виду механический тон, принятый здесь Хмелевым, то, раньше пассивно-отражающий, демонстрационный, представительный, он приобретал сейчас активную силу. Тон перестал быть самоцелью, превратился в средство, он, тон этот, стал оружием для борьбы с тем, что поднимается в Каренине, {259} оружием, которым Каренин подавляет, смиряет в себе то, чего он больше всего в себе боится и смертельную опасность чего он видит на примере Анны. Он боится в себе *человека*. В нем борются человек и машина (не обязательно бюрократическая машина) — и чем сильнее сопротивляется человек, тем безжалостнее давит машина, и в этой мучительной самообороне против самого себя проходит жизнь Каренина на сцене. Он произносит, скажем, слова о том, что же‑на долж-на ис-полнять свой су‑пру‑же‑ский долг, — раньше он произносил это морализаторски-бесстрастно. Но сейчас вы замечали, что где-то в глубине его возникает сомнение, под смутным и отдаленным влиянием той правды, которую несет в себе любовь Анны, — и вот Каренин не только декларирует против этого заговорившего, опасного голоса в нем самом. Он начинает душить, давить, топтать все то подлинное, что есть в нем, что может быть в нем, — мысль, чувство, порыв, теплоту, доверчивость, улыбку, горе, — и этот процесс протекает перед нами то как трепетная, чуть заметная рябь, то как бурно встающая волна. И он отбивается от этих волн, то отступая, то наступая, и поэтому его холодный голос, раньше однообразный, наполнился сейчас богатыми, волнующими и страстными оттенками, несмотря на неизменное его бесстрастие, за которое он цепляется, как утопающий за соломинку. Наступает кульминация, когда Каренин вдруг сдается и из мрачной, чопорной и по-своему величественной машины становится похожим на ребенка — беспомощный и жалкий. Он говорит «пелестрадал» усталым и счастливым голосом человека, который не в силах стоять на том, в чем сомневается и что есть ложь, лицемерие, бездушие, опустошенность. Он сдается для того, чтобы завтра вернуться к прежнему, чтобы с еще большей яростью и мрачным упрямством ломать и уничтожать то, что сегодня в нем победило, чтобы снова торжественно и злорадно заработала машина, снося на своем пути все, что смеет ей сопротивляться. В сцене у постели умирающей Анны он показался мне более человечным, чем даже Вронский, а Вронский вдруг потускнел и стал банальным и посредственным. Я лишний раз убедился в ложном шаге театров, которые изображают в лице Вронского своеобразного протестанта. Смешно! Вронский не «лучше» Каренина, и оба они ответственны, так же как их общество, и всех их сурово судит Толстой, хотя наказание им дает согласно своей философии смирения и непротивления, что и оговорено им в эпиграфе к роману: «Мне отмщение, и аз воздам».

И вот мы, зрители, приготовившиеся к примитивному конфликту, каким он был намечен в плане невольно опустошающей роман инсценировки, и видевшие в любви Анны и Вронского робкий цветок, который вянет под ледяным дыханием Каренина, мы были смущены и озадачены. Но благодаря игре Хмелева, спутавшей все карты инсценировки, истинный смысл романа достиг необычайно прозрачной глубины.

{260} — Какой же смысл? — спросила хозяйка.

— В спектакле «Анна Каренина» нет эксплуататоров и эксплуатируемых, верхов и низов, там только верхи, нет там, естественно, и борьбы между этими лагерями, доказывающей неправоту одного и правоту другого. Однако эта правота и неправота, эта правда о господствующем обществе присутствует в романе и раскрывается не только в образах Анны и Вронского, но и в образе Каренина. Мир, который эти люди утверждают и освящают, считая его единственным, лучшим и вечным, — этот ими созданный мир обрушивается на них в их собственном существе. Мир этот таким образом обнаруживает свою нечеловечность, обнаруживает свое ложное право на существование, с него сорваны все и всяческие маски. Стало быть, этот мир должен быть осужден и гибель его неминуема. Вот идея, раскрытая в гениальном воплощении Хмелева.

Это исполнение, казалось бы, должно было заставить задуматься некоторые наши театры, которые, пользуясь примитивной, вульгарно-социологической шпаргалкой, не только отстраняют Каренина, определяя его на скромную должность иллюстратора «бюрократического Петербурга», но пытаются самих Анну и Вронского приравнять к «низам», лишить их аристократического положения, чтобы ничем не ограничивать симпатий к ним зрительного зала. И что удивительного, если в этих спектаклях Анна скрывает свое происхождение от высшего света, что ей, впрочем, легко удается, а Вронский — не только в периферийном театре — выглядит как армейский поручик, если не из самых «низов», то чуть повыше, из «разночинцев».

Хмелев в первом варианте своего Каренина представлял «бюрократический Петербург» — он был назначен «представителем» «Петербурга» и не выходил ни на шаг за пределы выданной ему «доверенности». Так продолжалось до тех пор, пока он не понял, что его связывает, и, круто повернув, перешагнул через порог — и сразу очутился в мире Толстого. Но и там оставался советским художником, не склоняясь к христианскому «всепрощению», к чему зовет Толстой. Не богу отмщение, а человеку — вот конечный вывод Хмелева.

Он не представлял официально официальный мир Петербурга, хотя официально-бюрократическая характерность внутреннего и внешнего облика Каренина была воспроизведена им виртуозно. Он в самом себе чувствовал это общество, и не только великосветский Петербург, но саму сущность собственнического общества в его, в данном случае, петербургском аристократическом обличий.

Хмелев разоблачал этот мир — его претенциозность, самодовольное убеждение, что он призван управлять жизнью людей. Хмелев показал жалкую несостоятельность, внутреннюю никчемность этого мира. Я присоединяюсь к тем зрителям, которые находят, что именно Каренин, а не Анна, оказался в центре мхатовского {261} спектакля, хотя в центре должна была быть Анна и хотя ее играют достойные актрисы. Хмелев выполнил требование, которое вы предъявляли к Лауренсии, но не в форме величественного внешнего столкновения враждебных сил, как это дано у Лопе де Вега, но как грандиозную коллизию в душевном мире человека, что свойственно Толстому и что было отражением столкновения на арене социальной борьбы. Вот, друзья мои, какая история.

— Незаурядная, — одобрительно отозвался режиссер после наступившего молчания. — Я слушал и вспомнил еще историю.

Драматург укоризненно взглянул на него.

— Зато какая история, — подзадоривал любопытство режиссер.

— Хватит историй, — хлопнул рукой о стол актер, — и так ясен вывод, по крайней мере для меня, — об ответственности художника. Мне самому, старому актеру, был преподан на днях урок этого рода, забыть его не могу, даже стыдно стало. Поучительная история! Рассказать?!

— Ему можно, а мне нельзя! — рассмеялся режиссер. — Вот так история!

— Не пожалеете, — сказал актер, — это очень важно! — Он даже заволновался.

И все обратили глаза к актеру.

— Вы приводили знаменитые имена, я вам назову имя, которое ничего вам не скажет…

— Актер? — спросила хозяйка.

— Актриса… совсем молоденькая, кажется, комсомолка, только недавно из театральной школы. Она дебютировала в театре на Таганке, которым руководит Плотников. Плотников рассказывал мне, что доверился ей и решил дать ей роль Лизы Калитиной в «Дворянском гнезде». Спасибо ему. Он выиграл, хотя и «проиграл», потому что эта маленькая звездочка осветила всю неприглядность обстановки, еще не налаженный театр.

— Там, кажется, довольно опытные актеры, — заметил режиссер.

— И тут выяснилось, и для меня, опытного актера, и для них, опытных актеров, что опыта мало, если нет…

— Таланта?.. — добавил режиссер.

— Нет, то, что меня взволновало, это не талант. Она одарена бесспорно, дарование еще робкое, распускающееся на наших глазах, как почка цветка, простите за тривиальное сравнение. В этом весеннем цветении была прелесть дебюта, начала жизни. Это всегда вызывает доброе чувство благожелательности, необидной снисходительности… Особенно оно естественно у меня, старого актера. Но это чувство было у меня один какой-то момент, вначале. А затем, и дальше, я все больше чувствовал смущение, потому что… как бы вам сказать… поменялся с актрисой местами, — я уже не мог смотреть на нее со своей {262} благодушно-снисходительно-одобрительной позиции «сверху вниз», но, скорее, снизу вверх, с какой-то растерянностью. Так бывает, знаете, когда говоришь с ребенком. Говоришь с превосходством взрослого, и вдруг ребенок скажет так простодушно и глубоко, что ты покажешься самому себе глупым со всей своей «мудростью».

— Ну конечно, талант! — не выдержал режиссер. — Только талант может так покорить…

— Да нет же, — возразил актер, — повторяю: крылышки у нее еще не окрепшие и не в силах выдержать многие места роли, придет время, вырастут и поднимут ее, дай ей бог… Была в ней — я не побоюсь этого старомодного слова — «святая правда», та нравственная сила, которая есть в человеке и толкает его на подвиг. Было в ней то, «во имя чего» художник берется за перо или подымается на подмостки, чтобы сказать людям нечто важное, доброе, дорогое. Во имя же чего ты, в самом деле, берешься за перо или идешь на сцену? Чтобы писать, чтобы играть?!. Вот это последнее и было вокруг нее на сцене, тот самодовольный «господин опыт», который так осрамился в ее присутствии, благодаря ее присутствию. Мы часто говорим о ремесленничестве вместо искусства, я имею в виду не художническое ремесленничество, штампы и приемы, а душевное ремесленничество, банальность душевной жизни, которая не даст тебе сделать ничего большого ни в жизни, ни в искусстве. У исполнительницы Лизы была эта духовная сила, строгость, непримиримость, совесть, «смысл жизни», ради чего ты живешь и работаешь, — они шли от нее самой, актрисы. Я уверен, что она такова в самой жизни: чистая, правдивая, сосредоточенная в себе. «Голубушка, — подумал я, — сохрани в себе это, оно-то и есть главное». Я смотрел и говорил себе: «Она знает, почему она на сцене», знает глубоким внутренним знанием — не потому, что ее «тянет» к сцене (господи, кого только не тянет!), не потому, что у нее есть «данные» для сцены, «способности» к сцене.

— А публика как отнеслась? — спросил драматург.

— Я следил за зрителем, я проверял себя: чего доброго, уж не расчувствовался ли я? Я смотрел на лица — и снова скажу старомодно: они просветлели. Сзади меня сидели какие-то молодые люди, они обменивались впечатлениями бойко и независимо. В особенности один из них — вначале он сказал про Лизу: «хорошенькое личико», а впоследствии — «красивое лицо», наконец — «прекрасное лицо», уже без всякой развязности, которая испарилась в нем под влиянием ее глаз, смотревших на него и всех нас. И хотя мне не раз хотелось одернуть его, я к нему обернулся с приветливой улыбкой. Лица светлели, глядя на Лизу, и… темнели, глядя на Лаврецкого.

— Плохо играл? — заметил драматург.

— Не то слово. Я не хочу винить актера, допускаю, что он стал жертвой ложной трактовки, что он приготовил роль {263} у себя дома и с этим пришел на репетицию. Я только подумал, глядя на него, — где твоя совесть? При одном взгляде на Лизу у тебя должны были вывалиться из рук все твои приемы. Беда была в том, что он единственный не видел, какой алмаз сверкал перед его глазами, он единственный в театре избежал влияния Лизы. Представляете себе досаду зрителя, — ведь Лаврецкий претендует на любовь Лизы?!

— Бывает же… — сказал драматург.

— Он был страшно самодоволен и с трудом скрывал это. Я‑де «несчастен», я «одинок», «меня ничто в жизни не привязывает», «ах, мне изменила жена, я ушел от нее, но бог с ней, я прощаю ей, я славный»; «ах, жена умерла, да, но что же делать», «пожалейте меня, я ведь еще и милый и хорош собой, а?»; «ах, жена оказалась живой, вот видите, какой я бедный», «обратите внимание, как я страдаю, страдаю я!». Он все время гляделся в зеркало, словно держал его перед собой, ничего, кроме себя, не видя, не желая видеть, — гляделся, настойчиво вздыхал, не дай бог, еще не оценят его благородных эмоций, он хвастал собой, — глухое раздражение бродило в зрительном зале! Воспитанный у нас зритель! Иначе несдобровать бы ему. Хотелось встать и крикнуть: «Эй ты, как там тебя, — да ты взгляни перед собой хоть раз!» Вот он и взглянул, и я пожалел о своем желании. Он взглянул на Лизу и спохватился: «Батюшки, да ведь мне положено действовать, а я все о себе, все о себе, я по роли-то влюблен, я должен за ней, как это… ну да, ухаживать». Уж лучше он не смотрел бы на нее, уж лучше не возникла бы у него несчастная идея влюбляться в Лизу! Вид был у этого тургеневского героя, даже не скажу донжуана, а «ухажера», — «мне, дескать, это не впервой» и, мол, «что хотите делайте со мной, но между нами, мужчинами, говоря, “опыт” наш все-таки дает себя знать — хе‑хе!». Голос у него становился сладостно-подкрадывающимся, томительно-утомительно-интимным, лебезяще-лицемерным. Он лицемерил, лицемерил, лицемерил. Моментами тень скрытого недоумения проскальзывала на его влюбленно расплывающемся лице: «В чем, мол, дело, — Лиза произносит какие-то там возвышенные слова, и я-то тоже должен их говорить? Ах, этот мне Тургенев! Но ведь я нравлюсь ей, и она мне, за чем же дело стало, — пора бы уж прогуляться… вон, кстати, лесок виднеется… оказывается, нельзя еще, слова, слова, слова…»

— Тьфу! — воскликнула хозяйка.

— Приблизительно в этом духе высказалась девушка недалеко от меня, она недоумевала — как это Лиза могла полюбить Лаврецкого!

— В самом деле, как могла? — повторила хозяйка.

— На ее месте другие актрисы, вероятно, вели бы себя иначе. Одна, допускаю, символически отстранила бы его от себя, дала бы понять публике, что она, Лиза, здесь ни при чем, что не {264} отвечает за него, что виноват актер, режиссер, художественный руководитель, директор, — она каждый раз отказывалась бы от него, — я ее понимаю, — чтоб, не приведи бог, на нее не легло сальное пятно. Другая, возможно, сделала бы вид, что ничего не замечает, она подставила бы на его место другой образ, вообразила бы того Лаврецкого, который достоин ее любви и доверия, и своей наивностью еще больше растрогала бы зрителя и даже вызвала жалость к себе.

— Как же играла ваша Лиза? — нетерпеливо спросила хозяйка.

— Вот послушайте. Сознательно или нет, но она смотрела на него так, словно хотела сказать: я вижу его таким, какой он есть в этом спектакле, я вижу его непоэтичность, банальность, его пошлость, — но именно поэтому раскрываю ему свою душу, чтоб стереть с него эту ржавчину, чтоб заблестело то настоящее и подлинное, что ведь должно же быть в нем, не может не быть в нем!

— А Лаврецкий на это?

— Тут, можно сказать, было единоборство, и порой я следил только за этим. Но актер, надо отдать ему должное, не «сдавался», он мужественно сопротивлялся, не отступал ни на шаг до самой последней сцены, где вот, казалось бы, хоть на миг должен был дрогнуть, — нет, он боролся до конца. Потерпела поражение она, — он «победил»!

— Я вижу, — сказала хозяйка критику, — что вы профессионально сжали кулак.

— Да, я его «поздравил бы», — сказал критик.

— Я его поздравил, — продолжал актер. — Я сказал ему после спектакля: «Дорогой Актер Актерыч, по каким только сценам ты не таскался, как успел себя растратить, сколько ты лгал, паясничал, “лицедействовал”, — но вот пришла тебе выручка: сама судьба послала тебе навстречу это олицетворение совести. А ты? Эх, ты! Да забудь, что ты актер “со стажем”, а она ученица — не ломайся, не куражься, — ведь ты все время этим занимаешься, доказывая нам: “Ну конечно, конечно, я вижу, она еще слабенькая ученица, но ничего, я сыграю за себя и за нее… я выручу ее…” — ах ты, несчастный!»

— А он?

— Слушал, слушал, сокрушался, говорил: может быть, может быть. Правда, я утешил его, я сказал, что, будь вместо ученицы опытная актриса, влюбленная в себя так же, как он был влюблен в себя, вероятно, никто ничего бы и не заметил. Я сказал ему, что таких, как он, немало, быть может, даже более, чем он, опытных, культурных, изощренных, одаренных, что встречаются они не только в театре на Таганской площади, но и в театрах на других площадях, улицах, переулках и даже проездах, что они, незаслуженно или даже заслуженно заслуженные и награжденные, забыли, на что поощряли, награждая их, забыли о своей {265} миссии, о своем гражданском долге, что «расчет» неминуем и что не мешало бы им пройтись через весь город сюда, посмотреть и кое-чему поучиться, как поучился я… многое я ему сказал!

— У кого, скажите наконец, поучиться, — спросил режиссер, — ее имя?

— Махова.

— Какова все же ее Лиза?

— Когда смотришь сейчас классика, то обязательно видишь его сегодняшними глазами, — это неизбежно и у зрителя и у актрисы. Так было и тут. Религиозность Лизы, сильно подчеркнутая Тургеневым, часто еще сильнее сгущалась на сцене. У Маховой нет здесь искусственности, ее религиозность искренняя, я не заметил какой-нибудь бестактности по отношению к роману, но вовсе нет экзальтации, одержимости, потусторонности. Я подумал, что, если бы ей предложили что-либо другое вместо религии, что могло бы заполнить ее душу, она вступила бы на этот другой путь. Она уходила в монастырь от прозаической и плоской действительности в мир честности и правды, которую ее ищущая душа воображала найти в единении с богом. Было обидно, что так вот должна растратиться эта прекрасная натура. Религия у Лизы — Маховой была формой, в которой выражалась ее потребность жертвовать собой во имя чего-то большего, чем ее личная жизнь и личная судьба. Она отказывается от выгодного и достойного брака с Паншиным потому, что жизнь, предстоящая ей, не в ее натуре, душа ее жаждет подвига, чистой и высокой жизни. Согласитесь, что у Островского религиозность Катерины, которой чураются иные режиссеры, есть выражение той же поэтической потребности. И церковь шла «навстречу» ей, чтобы уловить эти прекрасные человеческие души. Толкование Лизы, которое я знаю по дореволюционной сцене, часто носило церковно-реакционный характер. И следа подобной трактовки нет у Маховой. Она бросает свет сегодняшнего дня на классический образ.

— Хорошо бы увидеть ее в советской пьесе, — сказал режиссер.

— Я об этом думал, — продолжал актер, — и даже скажу вам, в какой пьесе я хотел бы ее увидеть.

— В какой? — спросила хозяйка.

— В пьесе о Зое Космодемьянской. Не в такой, какие у нас порой пишут, рассказывая сказки о правде. Зоя в моем представлении немногословна, я не в состоянии вообразить ее длинно и шумно говорящей. Она сдержанна, но не от застенчивой скромности. Она сдержанна оттого, что в ней заложено много, и то, что в ней заложено, жаждет выхода, а не разбазаривает себя на каждом шагу, чтоб доказать всем и каждому, что в ней много заложено. В фильме «Зоя» она, возможно, ближе к истине, не знаю, не думаю, но и фильм не последнее слово о Зое. Художников будет и будет еще притягивать к себе этот образ.

{266} — Чего же вы требуете от художников? — заинтересовался драматург.

— Я хочу увидеть, что героизм Зои рожден нашим временем, воспитан временем. Если в фильме это пробивается, то больше у режиссера, чем у актрисы, — ей простор надобен. Советская актриса еще не все сказала о Зое. Душевные богатства всегда были заложены в женщине нашего народа, — в наше время они раскрылись и поразили весь мир. Я и хочу, чтобы актриса и драматург бросили этот ретроспективный взгляд в прошлое.

— На это натолкнула вас Лиза? — догадалась хозяйка.

— Да! Я вижу генеалогию Зои в благородном типе русской женщины, который показала наша литература — Пушкин, Некрасов, Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Горький. Я был поражен, как глубоко сумел объяснить Тургенев в Лизе этот тип русской женщины. Поэтому, если искать генеалогию Зои в образах русской классики, никак нельзя пройти мимо Лизы, никак, никак! Я нахожу здесь историческую преемственность русской женщины, к которой пришло счастье, — счастье, как его определил Горький: она нашла простор для своей жажды подвига и правды. Лизу я понял сейчас лучше, чем когда-либо, и не у ученых отцов по Тургеневу, а благодаря Маховой.

— Да вы просто влюблены в Махову! — воскликнула хозяйка.

— И это истинная генеалогия вашей «генеалогии», — добавил критик.

— Точно, — захлопал драматург, — завтра же пойду смотреть Лизу.

— Вам всем полезно пойти, авось совести прибавится, — ядовито ответил актер.

— А у вас ее много, поэтому по совести скажите, зачем вы рассказали всю эту историю? — спросил режиссер.

— Это пример ответственности художника, и сейчас в особенности надо говорить об этом.

— Ответственность всегда была присуща истинному художнику, — развел руками драматург, — я не вижу здесь ничего особенного.

— Особенное есть, — серьезно сказал критик. — Весь наш сегодняшний разговор был об ответственности, все, что мы говорили о представителе, о свидетеле и участнике, об объективизме и субъективизме, — все это об ответственности. Сейчас, как никогда, гражданская ответственность актера, его сознание гражданина является условием его творческой ответственности.

— Что-то не соображу! Без гражданской ответственности невозможна сейчас и творческая? — Актер развел руками.

— Да о чем же мы все время толковали, а больше всех вы надрывались? — Драматург взглянул на актера.

— А! Да‑да! — заторопился актер, словно его осенило, хотя, казалось, и не очень.

{267} — Давайте начнем спор сначала, — деловито предложил критик.

Все рассмеялись и сразу затихли, взглянув на хозяйку. Она мирно спала, положив голову на стол. Почувствовав взгляды, она подняла глаза и, сладко зевая, сказала:

— Я хоть и спала, но все слышала и скажу вам на прощание одно: друзья мои, договаривайтесь скорее, иначе, — она погрозила пальцем, — я перестану ходить к вам в театр. Смотрите!

Все четверо встали и низко ей поклонились.

1948 г.

# Бертольт Брехт и его искусство[[26]](#endnote-21)

## 1

Перед самой смертью Брехта, такой неожиданной и всех нас поразившей, — особенно поразившей тем, что хотя он многое уже сказал, но казалось, главное еще только скажет, — перед самой его смертью я получил от него письмо, извещавшее, что он и его театр «Берлинер ансамбль» приглашены на гастроли в Москву.

Жизнерадостной нотой было пронизано это лаконичное письмо.

Случилось так (дело было летом), я приехал из-за города и нашел письмо Брехта рядом с газетой, объявлявшей о его смерти. Был разительный контраст между двумя этими сообщениями, донельзя обидный и несправедливый.

Видно было, в каком настроении писалось полученное письмо: наконец Москва, наконец-то Москва, после триумфов его театра в Париже и Лондоне, после того как его пьесы обошли многие сцены мира, вызывая горячий отклик миллионов зрителей и страстные споры среди театралов, — с этим итогом он едет в Москву, которая часто бывала источником, откуда он черпал свои идеи — общественные, литературные, театральные! И вдруг — эта черная рамка.

Было тут еще нечто другое, в этом письме, что, впрочем, можно было почувствовать еще раньше, весной того же года, когда из Берлина прибыл ящик с его пьесами, книгами, литературой о нем, в сопровождении письма, приглашающего со всем этим ознакомиться, поскольку… поскольку у нас в Москве с этим все же мало знакомы.

Был понятен этот намек, этот скрытый упрек, проникнутый веселым недоумением, впрочем — без всяких претензий, но не без горечи. И в самом деле! Знают ли у нас Брехта, Брехта — без всякого преувеличения — самого выдающегося драматурга современности, Брехта, который предназначил себя для масс, {268} Брехта, по своим идеям, по самому своему жанру, — *трибуна*, — знают ли у нас сколько-нибудь широко, сколько-нибудь серьезно?

Есть здесь о чем подумать, о ком подумать, речь идет в первую очередь об иных режиссерах, о так называемых ведущих режиссерах. Я скажу об одном из них (во всяком случае, об одном), который (он же прекрасный актер) в последние годы играет преимущественно одну-единственную роль, достигнув возможного в этой области совершенства, а именно роль *представителя*: он представляет то или это, тут или там и так полно вошел в эту роль, так роскошно в ней себя чувствует, так все, помимо этой роли, кажется ему второстепенным и неважным, что я не знаю, задумывается ли он над тем, что он в результате собой представляет?

Он не загордился, о нет, он охотно поделится с вами своими переживаниями, как только (он скромен!) вы захотите его выслушать.

С достойной меланхолией он начнет с того, что если бы он получил внешнюю возможность и так далее раскрыть свои внутренние возможности и тому подобное, если бы его бездействующий, увы, режиссерский рычаг и так далее получил бы точку опоры в достойной его драматургии и тому подобное, то…

Тут ведущий режиссер умолкает в надежде, что чуткий собеседник с жаром продолжит его мысль и скажет, что в этом случае, конечно, наш режиссер перевернул бы театр так же, как в свое время сделал это Станиславский, опираясь на Чехова и Горького, или Мейерхольд, опираясь на Маяковского и Вишневского. Однако собеседник, нарушая предложенный режиссером тон беседы, спрашивает:

— А Брехт? Скажем, Брехт? Брехт, например? Какое поле, нераспаханное поле для ваших режиссерских замыслов, которые, как вы подозреваете, в вас зреют? Вы неоднократно декларировали, какой должна быть и какой не должна быть драматургия, чтоб она вас удовлетворила; она не должна отставать, она должна идти вперед, она должна быть идейной, она не должна быть безыдейной, она не должна быть ремесленной, она должна быть художественной и прочее и прочее, не буду повторять ваших речей, ваших статей, которыми вы нас всех, в том числе и себя самого, изрядно уморили. Отлично, за чем же дело, вот она, эта драматургия, опыт этой драматургии — современной, передовой, идейной, художественной. А где же вы, как понять ваше гордое одиночество? Знаю, что вы сейчас скажете: культ личности и его последствия в области искусства — администрирование, бюрократическая опека, зажим инициативы и т. д. Верно! Но не кажется ли вам, что нужно не только переживать все это, но при этом что-то еще делать? Рискнул же один из театров после огромного промежутка поставить «Оптимистическую трагедию», а другой «Баню» — и с каким успехом! Чем бы вы рисковали, если бы поставили Брехта, тем более что и раньше, между нами, в этом {269} не было особенного риска?! А если даже был риск, почему было не рискнуть, вы, художник?! Вспомните вашу молодость, — чего вы только тогда «загибать» не умели, и если сейчас в вашей жизни, собственно даже не в творческой жизни, вы с таким успехом обнаруживаете свою вторую и даже третью молодость (я имею в виду только вас, о, только лично вас!), то почему бы не попробовать того же в вашей творческой жизни?

Здесь наступает пауза, после которой «ведущий» с меланхолией, усугубленной тем, что недооценили его чувствительность, впрочем, сокрушенно кивая головой, говорит, что, конечно, конечно, если бы его режиссерский голод и так далее могла бы удовлетворить высококалорийная драматургическая пища и тому подобное, если бы…

Он говорит и говорит, а вы, слушая его, с ужасом начинаете подозревать, что ему больше нравится переживать, чем действовать, ибо если в первом случае вы еще склонны поверить, что в нем что-то заложено и так далее, то во втором вы, пожалуй, усомнитесь, заложено ли там что-либо и тому подобное.

Если режиссер А. отнесет все вышеизложенное к режиссеру Б., а режиссер Б. к режиссеру А., то, возможно, они оба окажутся правыми, и прискорбно будет, если они почувствуют себя задетыми выпадом, который мы себе позволили (самым незначительным из тысячи, имеющихся у нас в запасе), вместо того чтоб, ориентируясь не столько на самолюбие, сколько на совесть, задаться *всерьез* вопросом: почему в своих репертуарных поисках они все видели, высмотрели, а слона-то и не приметили?!

В упомянутом письме Брехт просил содействовать установлению контактов с советской общественностью, и вот хотелось бы начать с того, чтоб представить Брехта читателю, выбрав из его пьес самую любимую им — «Доброго человека из Сезуана».

Поэт и философ встречаются в этой пьесе, так же как и в других брехтовских пьесах, несколько иначе, чем это происходит в традиционной драме, — они не сливаются и вместе с тем не соперничают, они распространяют свою власть над зрителем, апеллируя не только к его сердцу, но и к его разуму, ставя на этом последнем определенный акцент. И надо сказать, что все опасения и все предостережения насчет того, что эта тенденция поведет к рационализму и даже резонерству (вообще говоря, подобный уклон не исключается), все эти зловещие и даже злорадные прорицания оказались неосновательными, судя по блестящим опытам Брехта и проверке их сценой.

У Брехта есть определенная задача, можно сказать художническая программа, которой он упорно добивается: он хочет, чтобы его зритель не только страдал и радовался, не только испытывал симпатию к одним и антипатию к другим, он, наконец, не ограничивается тем, чтоб через все испытания, которым он подвергает чувства зрителя, в душе его складывалась та мысль, которую он вложил в свою пьесу как известную концепцию.

{270} Нет, он хочет, чтоб зритель думал, чтоб он *мыслил в самом процессе своих чувствований*, чтоб он не поглощался своим страданием, своей радостью, своей любовью, своей враждой, чтоб без ущерба для полноты, для яркости эмоций не дремала в то же время его мысль — разбуженная, деятельная, тревожная, осмысливающая этот опыт чувства.

Мысль, мышление, которое не только расширяет масштаб познаваемого мира, но приносит также и эстетическое наслаждение и, хочется сказать, внушает гордость самим собой — человеком, который состоит не только из впечатлений, но, так сказать, еще из уразумений.

Этот принцип, утвержденный в драматургии Горьким, смело продолжает Брехт, его новаторство носит явные приметы эпохи, когда человеку недостаточно чувствовать на себе исторические закономерности, но важно еще и осознавать их и, наконец, управлять ими, — принцип строения жизни не только на основе исторической интуиции и стихийного приспособления, но также исторического разума. Разве теория и практика научного социализма не должны были найти свой отклик в искусстве?

Вот мы его и обнаруживаем и предполагаем, что он открывает перспективу дальнейшего развития драматургии, давая выход ее резервам (которые уже имелись в ней, но прозябали), способствуя ее освобождению от стесняющих ее норм, после того как она однажды уже освободилась от сковывающих ее правил нормативной поэтики.

Следовательно, смелость и неожиданность брехтовских драматических идей нельзя приписать ни капризам его драматического вкуса, ни даже отнести полностью за счет его индивидуального стиля, ни даже закрепить за какой-нибудь школой или течением; тут корни уходят значительно глубже.

Когда брехтовский герой обращается непосредственно к публике, оставаясь в образе или чуть поднимая маску, чтоб показать лицо актера, то защитник традиций может сказать, что этот прием, и раньше довольно известный и время от времени нарушавший течение драмы, приобретает у Брехта настолько систематический и, точнее сказать, органический характер, что ведет к недопустимому разрушению сценической иллюзии. Последняя же состоит в том, что герои не подозревают, что за ними и их отношениями смотрят со стороны, да и те, кто смотрит со стороны, допускаются к этому при условии невмешательства в ту жизнь, которая протекает перед ними как независимая от них объективная жизнь.

Брехт считается с этой иллюзией, однако не делает из нее фетиша и мог бы возразить тем, кто доводит этот принцип до полного тождества сцены и жизни, что даже самый восприимчивый зритель, как бы он ни предавался иллюзии, отдает себе отчет в том, что перед ним иллюзия. И хотя этот зритель тяжело переживает убийство Дездемоны и самоубийство Отелло, однако {271} он не доходит до такой забывчивости, чтоб удивиться и, может быть, даже обидеться, когда оба мертвеца, словно посмеявшись над его доверчивостью, поднимаются и раскланиваются перед ним.

Правда, люди восторгаются легендой о том, как некий зритель настолько возмутился поведением шекспировского Яго, что выстрелил в него из зрительного зала, а затем, опомнившись, застрелился сам, и что обоих похоронили вместе, написав на их могиле: «Лучшему актеру и лучшему зрителю». Вероятно, Брехт сказал бы, что здесь уместнее была бы другая надпись: «Худшему актеру и худшему зрителю», ибо оба они перешли за порог искусства и очутились в жизни; и если такова была задача, зачем понадобился этот окольный путь искусства, когда легче было бы обойтись без него, стреляя подряд во всех мерзавцев, которые попались тебе в жизни, раз ты уже решил посвятить себя этому славному занятию.

Брехт пользуется этой способностью зрителя отдаваться иллюзии и знать, что это иллюзия.

Брехтовская Шен Те общается со зрительным залом не только в смысле обычного контакта актера и публики, но и с целью вовлечь ее в дела пьесы, в размышления автора, не только показать ей объективный мир, но и ввести ее в этот объективный мир в качестве ответственного за него лица, не позволяя отделаться, «освободиться» слезами или смехом, заставляя еще подумать и принять решение.

… Вот мы и подошли к самой пьесе Брехта.

Возможно, что актриса, которой поручили бы эту роль, захотела бы спросить: как ее играть? Ведь это двойная роль: в одной картине она — женщина, в другой — мужчина; следовательно, должно быть заметно, что здесь она — *она*, а там — *он*; женская и мужская характерность: в поведении, физическом и духовном, в походке, жесте, взгляде, голосе; да еще подчеркнуто «женское» — женственность, подчеркнуто «мужское» — брутальность, так, чтобы люди на сцене, а когда нужно, и в зрительном зале не знали, что Шен Те и Шуи Та одно и то же лицо. Этого-то контраста, собственно, и надо добиваться, ведь так?

И так и не так, ответили бы мы, — скорее даже не так. Понятно, что если в одном случае она — женщина, в другом — мужчина, то соответствующие признаки того и другого сами собой разумеются. Но если актриса и режиссер, ею руководящий, соблазнятся этой задачей трансформации и сюда устремят все свое искусство, они могут оказаться за его пределами, во всяком случае за пределами искусства Брехта.

Превращая Шен Те в Шуи Та, Брехт воодушевлялся примерно той же мыслью, что Чайковский, когда в «Лебедином озере» Одетту превращал в Одиллию. Обеих исполняет Уланова, и перед нами сразу возникают два различных образа, тем более враждующих друг с другом, чем более они друг друга *знают*, — белоснежное оперение одной и зловеще-черное другой словно выражают, {272} проникают в их сущность, в их душевные движения, проявляющиеся наружу благодаря гениальной пластике Улановой. В Одетте она защищает то, что ей дорого, а то, от чего она хочет избавиться, запечатлено в Одиллии, подчеркиваю — «избавиться», ибо оно навязанное ей, насильственное в ней, почему Одиллия — это *заколдованная Одетта*.

Та же мысль у Брехта, у него здесь два полюса, воплощенных в живых человеческих образах, которые, однако, было бы упрощенно свести к различным человеческим характерам обычной драмы, они выходят за эти границы. Они не отягощены бытом и теми натуралистическими подробностями (когда двумя-тремя штрихами накладывают румянец жизни на бледные щеки), к чему так любит прибегать, кокетливо заметая следы, догматизм в искусстве.

Это живые образы, но тяготеющие к обобщениям, сходным с музыкальными идеями, глубоко проникающими в душу человека. Недаром брехтовский герой может свободно перейти от бытовой фразы к стихотворной строфе, не вызывая ощущения искусственности и не мотивируя даже традициями условного театра: дело в том, что здесь проза и поэзия есть кратчайшее расстояние между двумя точками, дело в том, что автор не только воспроизводит жизнь ту или эту, но и квинтэссенцию жизни. Читая пьесу Брехта, я вспоминал его лицо — добрую улыбку и пристально глядящие глаза.

Образ Шен Те — это и просто добрая девушка, но также — авторская миссия добра. Если считать, что доброта это прежде всего потребность быть добрым, то у Шен Те эта потребность так же естественна, как потребность утолять жажду, и, пожалуй, даже большая, потому что доставляет ей большее наслаждение. Доброта возникает в ней непроизвольно и неодолимо и доходит до такого уровня, когда Шен Те осознает свою доброту как нечто должное, как принцип, который она уже не может не высказать. Но благодаря такому возникновению этого принципа у Шен Те (от жизни, от сердца, а не от абстрактной морали) вам ни разу не приходит в голову, что эта милая девушка — философ, получившая задание от автора наставлять нас в истинах добра, ей самой это в голову не придет, хотя автор не скрывает своего участия и его профиль обозначается на светлом фоне этого образа.

Когда на наших глазах Шен Те превращается в Шуи Та и ее легкая поступь сменяется мертвенной дробью его каблуков, когда — и это, мне кажется, главное — меняется тональность голоса (как говорится, в голосе вся душа), то перед нами не столько появляется мужчина вместо женщины, сколько один человек вместо другого человека, совсем иной человек, а точнее сказать, — *нечеловек* вместо человека, которому все нечеловеческое не чуждо, нечеловеческое, проявляющееся столь же естественно, непроизвольно и логично, как человечное у Шен Те.

{273} Этот вежливый и жестокий молодой человек дышит холодом, замораживающим душу, только что раскрывшуюся для добра. В нем нет ничего сверхъестественного, это банальная, можно сказать, пошлая, ввиду своей ординарности и каждодневности, фигура, однако же она вырастает до жуткого символа — ибо Брехт дает резкий, решительный рисунок, вот эту квинтэссенцию, ибо он не допускает никаких послаблений, никакого снисхождения нашим или своим нервам: «Чтоб добрым быть, я должен быть жесток».

И вот она перед нами, эта бездушная сила — сила эксплуататорского общества, которая движется по инерции (только отдавшись машинальной инерции бездушия, можно сыграть эту роль — и не только в пьесе). Движется маниакально, не разбирая, кто перед ней, эта чудовищная кукла, — смешно было бы рассчитывать договориться с ней, воздействовать на нее, умолить ее, ибо она не подозревает за собой ничего предосудительного, зло есть ее добродетель, и она осознает себя как определенную закономерность. Шуи Та тоже владеет своим принципом.

Предполагаемая актриса, о которой мы говорили, готовясь к роли Шен Те, должна бы, на наш взгляд, уделить больше внимания душевной подготовке, душевной тренировке, чем внешне-изобразительной. И если бы эту актрису заинтересовал наш совет, то последний заключался бы в том, чтоб актриса находилась среди людей, в особенности, может быть, среди детей, в их обществе, чтоб *училась* быть доброй, подходила к людям с оптимистической гипотезой, как выразился бы Макаренко, старалась быть *доброжелательной*, искала в себе эти струны, добиваясь их звучания, чистого звучания, сдала бы для себя самой экзамен на человечность, прежде чем рискнуть выступить в этой роли. Все же остальное, что этому мешает, можно бы отнести по ведомству Шуи Та (а для тренировки в этой роли материал, будем думать, найдется).

Ибо смысл пьесы состоит в том, что человек *хочет быть добрым, а вынужден быть злым*, что природа человека добра, а мир, в котором происходит действие, устроен зло, и вопрос, который ставит пьеса, выглядит так: как же быть — человеку ли приспособиться к этому миру или этот мир приспособить к человеку? Ответ же, не навязываемый автором, напрашивается сам собой: если зло торжествует, пользуясь добротой добра, то ведь добро может взяться за ум и, если зло не уступит добром, принудит его к этому, обуздает тем способом, которому оно само подает пример, — мысль, которую можно выразить шекспировскими словами, уже приведенными выше, — чтоб добрым быть, я должен быть жесток!

Брехт, несмотря на свою тенденциозность, а вернее, благодаря своей тенденциозности, позволяет себе быть максимально объективным, он настолько убежден, что выиграет его точка зрения, что бросает все карты на стол, — смотрите сами!

{274} Добрый к человеку, поэт воспевает высшие блага человеческие — любовь и материнство, однако, чтоб оставаться добрым, он должен быть жестоким, и вот он показывает изнанку этих благ: счастье Шен Те и ее возлюбленного возможно за счет несчастья двух любящих друг друга стариков, дитя Шен Те не останется голодным в том случае, если останутся голодными другие дети, — такова механика этого мира эксплуатации и насилия, — Шен Те не может не превратиться в Шуи Та.

Существует ли иная точка зрения?

Да, существует, — освященная сединою веков, мудростью философов, воспетая поэтами; ее уполномоченным в лице трех богов автор предоставляет широкую возможность ознакомиться с положением вещей на местах, и в результате обследования богам остается либо признать правду, с которой они имели неосторожность ознакомиться, либо закрыть на нее глаза, что они и делают, спасаясь бегством на розовом облаке. С печальной иронией смотрит им вслед Брехт.

Своей трагически-прекрасной вершины пьеса достигает там, где Шен Те, превратившись в Шуи Та, все меньше в состоянии играть эту роль, и эта неспособность возрастает в ней по мере того, как она все больше чувствует себя матерью: природа материнства — добро, а жизнь заставляет ее выступать против своей природы. Этой трагической коллизией был захвачен Горький, когда писал свою «Вассу Железнову» — недаром «Васса Железнова» и горьковская «Мать» были любимыми произведениями Брехта, и он их показал в своем театре.

Человек хочет быть добрым, — дайте же ему эту возможность — вот простой смысл этой пьесы, вся ее суть, человек тут причина, человек тут и цель.

В заключение вернемся к тому, с чего мы начали, — к нашему театральному деятелю. Его ударило не только по самолюбию, но и по карману (государственному) то обстоятельство, что с некоторых пор очередь у кассы его театра не растет в том масштабе, какой он определил в своем воображении, а если растет, то, выражаясь фигурально, в обратном направлении. Озадаченный этим феноменом, деятель занялся проработкой вопроса о том, «что нужно зрителю».

Во-первых, открыл деятель, нужна занимательная интрига, и с этой целью стал добывать отборнейшие заграничные марки этого сорта, с фабулой, завинченной до отказа, до отказа зрителя от такого рода удовольствий.

Второе открытие деятеля состояло в том, что нужна личная тематика, поскольку зритель одно время был сильно обойден в этом плане, однако деятель возжаждал такого реванша и столь ревностно принялся активизировать означенную тематику и, главное, в таком направлении, что довел, вернее, низвел ее до уровня приснопамятного «интимного жанра», так что зритель, который действительно замечал пробел в этой сфере, отказывался, однако, {275} от такого рода компенсации. И, вопреки прогнозам деятеля, заполнял залы, в которых шли героико-романтическая «Оптимистическая трагедия» и героико-сатирическая «Баня».

Быть может, после всех испытаний и передряг наш добрый знакомый не только будет гадать и выспрашивать с этой целью соседа, что же, наконец, нужно зрителю, но обратится также и к себе, заглянет в самую глубину самого себя, советского художника, чтоб там спросить себя, что *нужно ему самому*, художнику и человеку, — и тут неожиданно может выясниться, что то, что нужно ему, нужно как раз и зрителю.

## 2

Изложенное выше написано было нами до приезда в Москву театра «Берлинер ансамбль», показавшего нам пьесы Брехта, а предлагаемое ниже — после приезда, когда мы смогли проверить себя, закрепить свои симпатии, а также уточнить и то, что вызывало наши сомнения.

Сравнительно с другими зарубежными театрами, гастролировавшими у нас в последние годы, «Берлинер ансамбль» нельзя сказать, чтоб имел наибольший успех, но можно сказать, что вызвал к себе наибольший интерес. Он оставил в Москве друзей и поклонников и даже энтузиастов, но также и тех, кто ожидал большего, и, наконец, противников — единодушия не было. Ив Монтан и Венское айсревю пользовались, пожалуй, большей популярностью — но это еще не основание, не правда ли, чтоб спешить с выводами!

Гастроли «Берлинер ансамбля» проходили среди шумных и подчас ожесточенных споров — они вызвали отклики в печати, на которые нам в свою очередь хотелось бы откликнуться.

Так, Ю. А. Завадский выразил свое восхищение «Матушкой Кураж» и даже признал, что спектакль дает ему пищу «для размышления», — последнее, впрочем, не совсем согласуется с его высказываниями, вроде того, например, что, «конечно, это — экспрессионизм, последовательный, от начала до конца выдержанный, строгий экспрессионизм».

Спору нет, экспрессионизм чувствуется в этом искусстве, поскольку находился у его истоков, однако находился он примерно лет сорок тому назад, когда, собственно, вся немецкая литература, поэзия, драматургия, театр, в том числе Брехт, прошли через экспрессионизм. С тех пор, однако, прошло примерно лет сорок, и очевидно, что в искусстве Брехта произошли перемены, так же как они произошли, скажем, в искусстве Завадского после «Принцессы Турандот».

Экспрессионизм был направлением в немецком искусстве, выразившим собой протест и отчаяние после катастрофы 1919 года, — много с тех пор утекло воды, а еще больше крови, пока в немецком искусстве утвердилась социалистическая идеология {276} Брехта. После экспрессионизма, с его анархическим протестантством, с его стихией взвинченного чувства, в искусство вступает нота разума, мысли, возобладающая в нем (иногда, можно сказать, чрезмерно, приобретая подчас рационалистический, резонерский привкус) как настоятельная потребность не только ощутить, но и осмыслить этот мир после того, что в нем случилось. И вот тогда как результат, уже после второй мировой войны, родился театр «Берлинер ансамбль», и, стало быть, даже обнаружив в нем экспрессионизм, утверждать, что он «выдержанный», да еще «от начала до конца», по меньшей мере поздно.

Кстати, уже независимо от полемики. Театр рождает особое, примечательное впечатление — и своим содержанием и формой, своим репертуаром, вплоть до «Жизни Галилея», с ее «гестаповскими» застенками католической инквизиции, вплоть до пьесы «Трубы и литавры», пусть и зарубежной комедии (самый выбор тут характерен!), с ее специфическим военным колоритом — офицерами-вербовщиками и угоняемым в солдаты простонародьем, — это впечатление от Германии за эти сорок лет, от того, что можно назвать немецкой трагедией, — тут и изуверский милитаристский дух, насаждаемый правившей страной кликой, и поднимающийся из недр народа ожесточенный дух протеста и борьбы. Самый театр есть как бы художественный слепок этой драмы, отсюда, помимо прочего, его поражающая актуальность.

Возвращаясь к нашей полемике, заметим, что этой актуальности невозможно достигнуть на почве экспрессионизма, вне приобщения к методу социалистического реализма с его принципом разума. Мы приведем сейчас нужную нам по ходу дела характеристику актерского стиля этого театра. Автор этой характеристики резко и, можно сказать, полемически подчеркивает, что игра Елены Вайгель «не театральна в лучшем смысле этого слова» и что эта игра является «подлинной жизнью». Сказано это, правда, несколько общо, однако вполне определенно, в привычных терминах реалистической теории игры, больше того, в терминах, принятых Станиславским. По поводу Эрнста Буша тот же автор замечает, что роль Повара в «Матушке Кураж» актер исполняет с «точной наблюдательностью». Если вспомнить «беснование духа», к чему так тяготел экспрессионизм, то «наблюдательность», да еще «точная», свидетельствует о прямо противоположном стиле игры. В целом же о Буше сказано там же, что он играет «просто и выразительно». И эта терминология, могут сказать, принадлежит к рецензентским штампам типа «ярко и сочно», «глубоко и содержательно», «сложно и противоречиво», однако то обстоятельство, что критик из этой золотой серии избрал именно данное определение насчет «простоты», а не какое-либо другое, лишний раз свидетельствует, что он умышленно подчеркивает важную для него мысль. Остается добавить, что указанные соображения об актерской игре принадлежат Ю. А. Завадскому и приведены в той же статье, автор которой, быть {277} может, когда-нибудь разъяснит нам, почему же эта игра есть «экспрессионизм, последовательный, от начала до конца выдержанный, строгий экспрессионизм».

Считаем нужным сказать — и здесь мы уточняем наши собственные мысли, — что не сочувствуем решению вопроса в нигилистическом плане, отвергая, как говорится, с порога все, что связано с экспрессионизмом как с художественным явлением. Критически отнестись к литературному наследству не значит отказаться от наследства. Эту тенденцию освоения, эту диалектику освоения мы усматриваем в искусстве Брехта, и литературном и сценическом, — поэтому сказать, что экспрессионизм у него строгий и от начала до конца выдержанный, будет не только несправедливо, но непоощрительно, да еще при том, что слово «экспрессионизм» приобретает в данном случае характер «ярлыка» — привычки, от которой мы никак не можем избавиться.

В «Кавказском меловом круге» отрицательные персонажи в противоположность положительным выступают как куклы, как маски — замысел незаурядный, чего не отрицают и авторы статьи об этом спектакле С. С. Мокульский и Б. И. Ростоцкий. Правда, они ставят под сомнение этот прием на том основании, что, по их мнению, изображение живых образов содержательнее, чем изображение кукол или масок. Мысль понятная, однако подобная постановка вопроса, если быть последовательным и перейти от теории к практике, может привести к предложению: а не целесообразно ли вообще заменить маски и куклы там, где они еще почему-то сохранились, живыми актерами и поднять дело, так сказать, на высшую ступень? Рассуждая подобным образом, можно по аналогии утверждать, что если, скажем, такой инструмент, как рояль, имеет больше средств для выражения содержания, чем, например, виолончель, а виолончель больше, чем кларнет, то не будет ли разумнее, чтоб последние два инструмента, а заодно и все прочие добровольно (на первом этапе) уступили место первому, как «максимально выражающему»?

Вероятно, я несколько утрирую, но ошибка уважаемых авторов заключается в том, что, увлекшись общими рассуждениями, они недоучли роль художественной выразительности того либо иного приема искусства или инструмента, каковые, при всей их скромности, вправе отстаивать свою *индивидуальность* и требовать, чтобы их не затирали.

Куклы не всегда должны уступать место живому образу, так же как виолончель роялю — у куклы и маски есть особенный, до сих пор до конца не разгаданный секрет обаяния, «магии». Конечно, и куклы и маски больше принадлежат к старым временам в искусстве, но почему бы им не послужить новым? Сколько еще хранится в сундуках прошлого забытых драгоценностей — и как они еще могут засверкать под новым солнцем. И если Брехт роется в них, чтобы обогатить ими современное искусство (а он активно ориентируется на мировой опыт театра, и не только европейского, {278} но и восточного, в частности китайского), то, при возможных у него просчетах, вряд ли поощряет эти поиски скептический взгляд, вызванный тем, что‑де лицо выразительнее маски. Все зависит от того, какое лицо и какая маска, когда лицо, а когда и маска!

Нам возразят, что подобное сочетание куклы с живым человеком непривычно для нас, — пожалуй! Стало быть, надо привыкнуть, только и всего. И не бояться, и не жаться зябко в привычные одежды только потому, что они раньше тебя грели. Могу сослаться на личный опыт: на втором спектакле «Матушки Кураж» и «Кавказского мелового круга» я воспринимал их лучше, свободнее, по-видимому, в этом случае нужна известная акклиматизация. Выходит, дело скорее за нами, чем за Брехтом, хотя допускаем, что и Брехт не без греха. Кроме того, кукла в «Кавказском меловом круге» вполне оправдывает оказанное ей доверие. И принцип ее весьма поучителен. Фиксируется *высший* момент, изобличающий сущность данного персонажа. Сущность свою этот персонаж укрывает, она может и не найти подходящего случая, чтоб обнаружить себя во всей ее смехотворной или ужасающей наглядности. Драматург, режиссер, актер и в первую очередь художник (Аннамария Рост) подстерегают этот момент, «провоцируют» его появление, чтоб молниеносно его закрепить.

Актер, представляющий куклу, жестом, походкой, ритмом, поворотами фигуры вычерчивает рисунок образа, который по жизненности того, что он выражает, может поспорить с живым образом (вероятно, актеры спектакля в этом отношении соревнуются). И в самом деле, какое разнообразие убийственно-неожиданных характеристик — все эти лекари, приживалы, адвокаты, вояки и дамы! Эти латники с их мертво мерцающими глазами, олицетворение разнузданной солдатчины. Или «великий князь» (артист Эрнст Отто Фурманн), длинный, как глиста, весь вытянутый к своему алчному рту, — рот этот как бы цель, все же прочее в нем средство. Нельзя сказать, что он набрасывается на еду, что он «жрет», это будет недостаточно реалистично или слишком реалистично, если так сказать о нем. Он — чудовище, а хочет притвориться нормальным. Почему же нам содействовать ему, а не вопреки ему представить его таким, какой он есть — уродом, химерой. Вот тогда-то и будет найдено точное, *реалистичное по отношению к нему* изображение. Он с головы до пят сплошная плотоядность. *Образ* плотоядности! Тут количество сразу и бурно и на ваших глазах переходит в качество — вот принцип этой маски. Или мадам Нателла Абашвили: ее жеманность, презрительность, ничтожность, порочность, мертвенность — все это схвачено в одном изображении, и актриса походкой, фигурой, жестом, интонацией голоса подтверждает эту характеристику.

Что касается положительных персонажей, то кажется, что, создавая их, драматург, режиссер, актер озирались на отрицательных, рисуя их противоположность: главная черта этих — человечность, {279} в противовес нечеловечности тех; там эфемерность, призрачность, неестественность, здесь почвенность, истина, добро, те исчезнут навеки, эти навеки останутся, там куклы, здесь люди.

Куклы не только не мешают людям, но кое-что передают им из своего опыта. Мы говорим о свойственной Брехту тяге к обобщению. Брехт старается выйти за пределы данного персонажа и не очень огорчается, в случае если тот соскользнет с рельсов, по которым его направляет либо сюжет, либо личная судьба.

Как же эта концепция реализуется в сценическом образе, в живом на этот раз образе? Возьмем для иллюстрации сцены из «Матушки Кураж» и из «Жизни Галилея».

Старший сын матушки Кураж Эйлиф, прельстившись военной карьерой, вербуется в солдаты, достигая на этом поприще известных успехов, и бесславно погибает — картина обычная, примелькавшаяся. Как же она представлена театром? Эйлиф (артист Эккехард Шалль) находится в палатке командующего, который угощает его за проявленную им доблесть — бравый вояка угнал крестьянский скот, а самих крестьян зарубил. Эйлиф в восторге от себя, он любуется собой и своей миссией убивать, грабить, насильничать! Перед нами не солдат-труженик и не солдат-профессионал, ничего в этой фигуре нет романтичного, что можно было бы связать со званием и призванием воина. И хотя он, кажется, претендует на этот романтизм, но никогда его не достигнет из-за отсутствия справедливой, благородной цели. Поэтому он пыжится, возвеличивает себя, он предельно антиэстетичен и способен вызвать только ужас. Его, казалось бы, естественные и даже извинительные человеческие слабости, то, что он хвастается и куражится по своей молодости, по своей глупости, перерастают на ваших глазах — так строит характер Брехт — до размеров отталкивающего урода, каким, по сути, является человек, когда смысл своей жизни видит в том, чтобы попирать другого человека. Вот эту-то суть образа воплощает Брехт.

Вдруг, сорвавшись с места, Эйлиф исполняет дикий танец, размахивает саблей и распевает песню — вы видите его голый череп и не видите глаз, движения его грубые, умышленно грубые, выделанно хамские, никакой грации, свойственной даже танцу диких воинов, ибо там как-никак непосредственность, наивность, а здесь, так сказать, «сознание», «осознанная» дикость. И ни капли души в нем, а это тоже, можно сказать, у него «принципиально», что, впрочем, ему и подобным ему легко удается. Он бездушен, и лицо, и голос, и движения его бездушны. И отсутствие души, этот человеческий недостаток, он возмещает избытком нечеловечности — оргией инстинктов, выпускаемых на волю и получающих полную свободу действий. Он несется в своем танце безумный, безудержный, он и в самом деле кажется несколько помешанным (и, пожалуй, это ему нужно, чтобы выдержать давление своей кровавой миссии), — несется бездушная {280} машина войны, «мясорубка» войны… И зритель уже полон захватывающих его ассоциаций — да, в самом деле, это олицетворенная в одной фигуре военщина, да еще особенная, германская, прусская, пруссаческая, жуткий символ германского милитаризма, державшего под угрозой весь мир!

Картина была бы неполной, если бы не имела развязки: Эйлифа ведут на расстрел — он повторил свой «подвиг», убил у крестьянина корову, и за то, за что его раньше возвеличивали, сейчас его низвергают. Он в гневной истерике, вообще в истерике, в сплошной истерике! И когда он вырывается из рук стражи — истерика, и когда в тошнотворном страхе повисает на этих руках — истерика, и когда с горделивым апломбом рвется вперед и снова падает без чувств — истерика. Истерика как оборотная сторона этой надутой, этой раздутой силы, истерика как разоблаченная слабость. Не сразу зритель освобождается от этого наваждения, и только тогда, когда река, так сказать, возвращается в свое русло и зритель приходит в себя, он вспоминает, что ведь перед ним всего-навсего бедняга Эйлиф, сын матушки Кураж, завербованный солдат… Зритель возвращается к личной судьбе Эйлифа, чтоб оценивать ее с точки зрения общей, только что так внушительно продемонстрированной.

Образ Эйлифа — крупный вклад театра в дело мира, предостережение людям, и прежде всего немцам, призыв к бдительности, — нет, недаром разъезжает по всему миру со своим знаменитым фургоном Елена Вайгель.

И еще пример, из «Жизни Галилея», — образ Вирджинии в исполнении Регины Лутц. Дочь Галилея, попавшая в духовный плен к отцам церкви, молится, чтоб господь бог вразумил ее заблудшего отца. В то время как Галилей стоит перед судом священной инквизиции, требующей под страхом пыток отречения от своих взглядов, она у себя дома, упав на колени, возносит к небу молитвы. Эта беззвучная молитва больше потрясает, чем самый красноречивый монолог. Сцена выходит за пределы личной судьбы и даже характера Вирджинии, ведь ей вполне достаточно было бы выполнить обряд, пусть со всей возможной искренностью, пусть со страстью, разве этого мало? Однако Вирджиния делает больше, чем можно требовать даже от Вирджинии и чего она не могла бы сделать без Регины Лутц. Человек сам не всегда знает, что в нем заложено и на что он бывает способен, и мы, глядя на маленькую Вирджинию, уже забываем о ней и о ее маленькой судьбе, получая исчерпывающее и ужасающее представление о том, что такое религиозный фанатизм вообще и какую ужасающую и гибельную власть над человеческой душой может взять ложный фантом.

Вирджиния молится — все ее чувства и помыслы сосредоточены на том, что сейчас составляет смысл всей ее жизни, цель ее жизни, ради чего, кажется ей сейчас, она и появилась на свет божий, — на обращении еретика. Сила этой ежесекундно возрастающей {281} сосредоточенности, этой безоглядной и, хочется сказать, сладострастной углубленности (также и в чисто актерском плане) заключается в такой полной отданности чувствам и мысли, на которых для Вирджинии сошелся сейчас весь мир (в том числе зрительный зал), что весь мир, в том числе зрительный зал, исчезает из ее поля зрения, и в ответ этот зрительный зал, застигнутый врасплох и не подготовленный к этой поразительной сцене, сам не замечает, как сосредоточивает все свое внимание на этом лице, на этих бледных, безмолвно шевелящихся губах.

Вирджиния продолжает молиться, — устает от затрачиваемых сил, и не желает щадить себя, и получает удовлетворение оттого, что не щадит себя! Она не щадит, а жертвует собой, и жажда самопожертвования придает ей какое-то лихорадочно-восторженное, фанатически-одухотворенное выражение. Вирджиния продолжает молиться вопреки усталости и даже с вызовом этой усталости, этой изнуренности, подчеркиваемым всей ее нежной, хрупкой фигурой. Словно изнемогает, и падает, и снова поднимается, и идет дальше через силу, и голос ее звучит то громче, то вдруг снижается до шепота. И она, перепуганная тем, что ей не хватит силы добраться до цели, то есть до отречения отца, чего она молитвой *добивается*, она бросает в дело все свои душевные резервы. Шепот ее становится слышнее, окрашивается звуком. И снова она обессилена, и мы уже не слышим, а только видим, едва уже видим, как шевелятся ее губы без слов и уже без звука, наконец, без дыхания, на последнем дыхании, и так продолжается долго, бесконечно долго, — и только еле заметные движения головы и сложенных ладоней свидетельствуют о том, что она молится. Вот‑вот кажется, что дыхание вовсе отлетит от нее и она бездыханная упадет на пол… Нет, она «поднимается», жизнь возвращается к ней, румянец вспыхнул на ее мертвых щеках, шепот возрастает, сильный, торжествующий, и как награда за этот тернистый путь — звон церковных колоколов, возвещающий об отречении Галилея.

Повторяем, то, что мы сейчас видели, выходит за пределы индивидуальной судьбы Вирджинии, мы забыли в это время о ней самой, хотя общались только с ней, и возвращаемся к ней, к ней лично, лишь после того, как прекращается этот внеличный, высший контакт. Подобный прием типизации нарушает традиционные каноны драмы, не допускающей столь чрезвычайного, экстраординарного выхода за пределы индивидуального сюжета, и прививает нам самим вкус к широким обобщениям и ассоциациям, заставляя нас самих подняться на уровень масштабной исторической драмы.

В расчете на подобный театр Брехт создавал свои пьесы, в частности своего «Галилея». Эта пьеса много теряет в своей глубине и в своих деталях в глазах тех, кто не знает немецкого языка, Есть, правда, выход достойно оценить это выдающееся {282} произведение современности — поставить его у нас в русском театре. Во всяком случае, те, кто не знает немецкого языка, могут утешиться тем, что не все даже знающие немецкий язык успели разобраться в этом произведении, как это видно, например, из статьи немецкого журналиста, помещенной в журнале «Огонек».

«Особенное впечатление, — пишет автор статьи, — оставляет исполнение Эрнстом Бушем роли Галилея. В его трактовке противоречивость характера Галилея раскрывается так тонко и художественно, что идейный смысл пьесы доходит до каждого в зрительном зале». Каков же идейный смысл пьесы, который доходит до каждого в зрительном зале? Оказывается, если говорить мягко, в неустойчивости и невыдержанности, а если говорить не мягко и без обиняков, то в оппортунизме главного героя, в том, что оппортунизм если не находит себе в пьесе оправдания, то, судя по статье, получает такое объяснение, которое смахивает на оправдание.

Послушаем, однако, дальше: «Галилей предстает перед глазами зрителя сначала немощным и безвольным старцем, заставляя всех сомневаться в своей силе и моральных достоинствах: мы видим каждый раз, как возмущен бывает зритель предательским “отречением” от своих взглядов, чревоугодием Галилея и как затем радуются и восторгаются все мудростью старика, стремящегося сберечь свой великий труд для человечества».

Поскольку далеко не все зрители радуются и восторгаются мудростью старика, и в первую очередь сам старик, возникает необходимость в некотором разъяснении. На самом деле, по мнению Брехта, прославленные слова «а все-таки вертится», якобы принадлежащие Галилею и столь памятные человечеству, в действительности не были им сказаны, — Галилей отрекся от своих идей безо всяких оговорок, проявив перед всем миром не свою стойкость, как гласит сострадательная легенда, а слабость и малодушие. Так и происходит в пьесе Брехта — Галилей отрекается, своих знаменитых слов он не произносит, и зритель, как уже отмечал автор статьи в «Огоньке», выражает свое «возмущение» предательством героя. Дело, однако, этим не кончается: проходит больше десяти лет, во время которых Галилей, столь печальным способом выхлопотавший себе остаток жизни, прозябает где-то под Флоренцией; правда, там, больной, под присмотром агентов инквизиции, среди которых находится и его озлобившаяся дочь, он втайне от всех, в лунные ночи, полуслепой, пишет свой знаменитый труд, которого ждет весь мир.

Любимый ученик Галилея Андреа Сарти, некогда покинувший учителя, возмущенный его изменой, проездом за границу посещает его после десяти лет отсутствия, и, когда узнает, что сделал за это время и при подобных условиях его учитель, он глубоко потрясен и полон раскаяния и в самом деле, согласно известному нам свидетельству, «радуется и восторгается мудростью {283} старика, стремящегося сберечь свой великий труд для человечества». Здесь, как мы уже знаем, немецкий журналист ставит свое восхищенное восклицание, в то время как Брехт скромную запятую, поскольку главное для него впереди. Не исключено, что здесь была и стратегическая хитрость со стороны автора, который хотел вырвать у своего читателя и зрителя столь опрометчивое восхищение, чтоб преподать ему на его собственном примере чувствительный и умудряющий его урок. И огорчительно, конечно, если читатель или зритель продолжает, несмотря на это, до конца пьесы оставаться в восторженном неведении относительно истинного положения вещей, хотя для последнего достаточно одного — внимательно читать или внимательно слушать.

Итак, Сарти продолжает восхищаться и раскаиваться: «А мы думали, что вы переметнулись. И я громче всех орал против вас… Вы спрятали истину, спрятали от врагов… Если бы вы погибли в огненной славе костра, то они были бы победителями» и т. д. и т. п. Но Галилей охлаждает пыл своего ученика. «Они и есть победители», — безжалостно говорит он, ибо считает, что он, Галилей, капитулировал перед «ними», сознавая тяжелые для человеческого прогресса последствия этой капитуляции. Ибо положение было таково, что астрономия «вышла на рыночную площадь», открытия Галилея подорвали фундамент всей социальной, политической и моральной системы, и человечество, освобождающееся от иерархического представления о строении мироздания, стало сомневаться в истинности социальных основ. В этих условиях отречение Галилея становилось вопросом жизни и смерти для старого мира, который пошел на все, лишь бы вырвать отказ у великого ученого. Галилей осознает, как никто, что «при этих совершенно исключительных обстоятельствах стойкость одного человека могла бы вызвать большие потрясения». Он не закрывает глаза на эту истину, и по крайней мере в этом состоит его запоздалое мужество. «Я предал свое призвание», — твердо заявляет он. И даже его мучительный и, с точки зрения Андреа Сарти, героический труд этих десяти лет Галилей не согласен принять в качестве искупления вины. «И человека, который совершает то, что совершил я, — резко заявляет он, — нельзя терпеть в рядах людей науки». Потрясенный Андреа протягивает Галилею руку, но Галилей считает, что он не заслужил этого рукопожатия. «Ведь ты сам уже стал учителем. Как же ты можешь себе позволить пожать такую руку, как моя».

Андреа «не в силах уйти», и, когда наконец уходит, Галилей садится за стол — у него сегодня на обед гусь, подаренный ему неведомым благодетелем, знавшим, по-видимому, его маленькие слабости, — еще перед приходом Андреа Галилей распорядился, чтоб этого гуся повкуснее приготовили. И вот он садится за стол: нельзя сказать, что он ест — нет, он жует, бессмысленно, автоматически, челюсти его двигаются сами, и он лишь покорно, {284} униженно служит им. Он жует, и пища горька ему, и весь свет не мил, и это бесконечное старческое шамканье как бы помогает ему проникнуть все глубже в беспросветность своего падения, своего унижения… на этом опускается занавес.

Критика отмечала, что Галилей по пьесе приходит к отречению потому, что не в силах расстаться со своим «чревоугодием» и другими тому подобными плотскими радостями, да и в пьесе есть намеки этого рода, однако Буш не слишком подтверждает эту версию, не делает на ней акцента. Галилей Буша любит жизнь, но не обязательно в ее низменном, потребительском варианте, а больше в возвышенном, в творческом — Буш не хочет зря унижать своего героя, — все дело в том, чтобы жизнь, высокую цену которой ты знаешь, отдать во имя того, что выше самой возвышенной жизни, во имя того, что воистину бессмертно.

Самый тип ученого, которого с первых же сцен изображает Буш, расходится с тем, уже примелькавшимся даже в образцовых произведениях драматического искусства характером ученого, далекого от действительности, настаивающего на своей особенности и ввиду этого ущербного. Нет, Галилей у Буша, не вызывая сомнения в своей великой одаренности, лишен всякой исключительности, всякого ореола в этом роде — это работник науки, который оставался бы таким же, если бы занимался трудом каменщика или шлифовальщика, это рабочий от науки, любящий и понимающий мир, мир предметный, а не только отвлеченный. Он простой и веселый человек, и то, что у него есть работа и что эту работу он любит, составляет, по его мнению, его счастье. Пресловутое «чревоугодие» мы обнаружили в спектакле лишь однажды, когда Галилей с удовольствием пьет молоко, отдавая должное его качествам, наслаждаясь тем, что его пьет, — полная противоположность тем излюбленно-традиционно-заезженным «профессорам», которым все равно, что вода, что вино (несчастная особенность, сказал бы Галилей не без основания). Само «чревоугодие» Галилея, можно сказать, питается его цельной натурой, этой гармонией в отношении теоретического и практического в нем. Да и во всех ролях, которые исполняет Буш, есть эта принципиальная черта земного (нельзя вспомнить без улыбки, как он — Повар в «Матушке Кураж» — чистит морковку, с удовольствием, со знанием дела, ловко и весело затем бросая ее в воду). Это самочувствие человека, который прекрасно ориентируется во вселенной, который обладает умением, даже талантом хорошо чувствовать себя на земле — особенность, которая не мешает его умственным полетам, когда он в образе Галилея; его душевной проницательности, когда он в образе судьи Аздака; его трагизму, когда он в образе Повара, — тут ему важна земная закваска всего духовного.

Итак, идеологический замысел раскрывается перед зрителем не только благодаря непосредственному развитию жизни, из которой этот замысел само собой вытекает и бессознательно вами {285} извлекается. Нет, по Брехту, сознательно фиксировать замысел есть прямая задача художника. Вот еще одна иллюстрация — ставшая уже знаменитой сцена облачения папы Урбана VIII.

Папа Урбан, недавно кардинал Барберини (артист Эрнст Отто Фурманн), сам ученый, сочувствует Галилею и его идеям и хочет спасти его. Но обстоятельства заставляют его поступать вопреки своим убеждениям, — лишнее доказательство, что сам он не что иное, как покорное орудие в руках тех, кто его возвысил. В этой сцене кардинал-инквизитор (артист Норберт Кристиан) спорит с папой, требуя эффективного воздействия на Галилея, в результате чего папа уступает, согласившись на компромисс, заключающийся в том, что Галилею только покажут орудия пыток, — мера достаточная, поскольку, как с кровавым юмором замечает кардинал, Галилей, как ученый, разбирается в инструментах.

Подобную сцену можно провести как чистый диалог, подчеркиваемый в своих узловых пунктах тактичной мизансценировкой; с другой стороны, церемония облачения папы дает добавочный эффект, — у иных режиссеров-ошеломителей, возможно, и преобладающий. Как проходит она в «Берлинер ансамбле», для чего объединились Брехт-драматург и Брехт-режиссер?

Режиссер доволен, что ритуал облачения позволяет ему привлечь папских слуг — монахов, совершающих обряд одевания, доволен количеством и разнообразием самих одеяний и всевозможных аксессуаров, вплоть до папской тиары, которая ставится в финале на голову папы, как, так сказать, точка над «и».

Вначале папа сидит в одном белье, что делает его одновременно и более смешным и более человечным, однако постепенно он обрастает в буквальном и переносном смысле, и в этом, увы, вся беда! Когда он перед нами без всяких обозначающих его власть и положение одежд, он человек, как полагается быть человеку, он натурален и естествен и натурально и естественно не соглашается с кардиналом, отстаивая Галилея. По мере того как его одевают, он становится все меньше человеком, все более папой, все меньше принадлежит себе, все больше тем, кто сделал его папой, — стрелка его убеждений все более отклоняется от Галилея в сторону его врагов. Этот процесс перерождения протекает почти физически, его лицо все более костенеет, теряет живые черты, все более костенеет, теряя живые интонации, его голос, пока наконец это лицо и этот голос не становятся чужими и пока этот человек с чужим лицом, чужим голосом не произносит против Галилея роковые слова.

Громадный идейно-исторический масштаб заключен в «Матушке Кураж». Матушка Кураж из любви к своим детям губит их: чем больше она желает им добра, тем больше причиняет им зла. Парадокс в частном плане закономерен в общем. И Брехт выводит этот случай из его индивидуальной или семейной сферы в область социальных обобщений.

{286} Матушка Кураж — маркитантка, она нужна войне так же, как война нужна ей, она извлекает выгоды из войны, но эти выгоды губят ее — здесь трагикомически представлен господствовавший «немецкий» принцип. Субъективно эта драма есть как бы выражение самокритики со стороны германского народа, который дважды на протяжении жизни одного поколения давал увлечь себя кровавым милитаристским сиренам. Трагизм же этого заблуждения выражен тем, что страдает мать, — и тут адрес значительно расширяется: материнство и война — враждебные полюсы, компромисс и соглашательство на этой почве чреваты гибелью.

Из самого пекла двух войн вывезла матушка Кураж свой трагический фургон. Когда видишь, как она тащит его, то бодро, то устало, то весело, то с отчаянием, это движение представляется символическим выражением той социальной инерции, в которую впряглась матушка Кураж и которая подталкивает ее самое, теряющую всякую надежду вырваться из этой бесконечной колеи.

В образе матушки Кураж у Вайгель сочетается и то, что она себе на уме, весьма себе на уме, и то, что она рабски покоряется обстоятельствам, и ее хитрая убежденность в том, что она обойдет жизнь и выйдет сухой из воды, и вместе с тем трагическая слепота, с какой она идет навстречу своей гибели. Елена Вайгель умеет одновременно показать обе эти точки зрения, совмещая их в своем исполнении. Печать обреченности, о чем она не подозревает, легла на ее лицо, выражающее между тем самодовольную уверенность в своей независимости. Вайгель показывает реалистическую, житейскую закваску своей героини, олицетворение в ней того, что принято называть опытом или житейской мудростью, ее ловкость в различных обстоятельствах, ее уживчивость и умение выжить, искусство приспособляемости, чем она гордится и чуть ли не щеголяет. Чувствуются ее народные, крестьянские корни и, что важно одновременно отметить, национальная немецкая струя в ее изображении. И вообще важное свойство театра в целом, что он знакомит нас и представляет нам не только народ, но и нацию.

Здоровый практицизм матушки Кураж, который так смело преподносит Вайгель, превозносят иные художники, особенно те из них, кто острее чувствует свой разлад с какой бы то ни было почвенностью и компенсирует ее столь преувеличенным пиететом по адресу «земли». Вайгель также отдает этому должное, однако не до такой степени обольщается им, чтоб не заметить и не предостеречь других об опасности этого эмпиризма с его в конечном итоге близорукостью, а он таков, раз он лишен, если угодно, теоретической базы, то есть более широкого понимания мира — его-то важно уразуметь сквозь все эти соблазнительные краски. Собственно, это и есть задача, к которой ведет автор и солидарная с ним актриса.

{287} Поэтому Вайгель, показывая живую фигуру этой простой женщины и позволяя ей беспрепятственно развернуться, вместе с тем обращает к ней свой взгляд, нелицеприятный и трезвый. Субъективный и объективный моменты тут сливаются, благодаря чему мы не только видим трагедию матушки Кураж, но и стремимся понять происхождение этой трагедии, к чему нас поощряет не только сюжет, но и характер героини.

Матушка Кураж потеряла сына — луч сомнения возник перед ней, но она упрямо тушит его; она теряет второго сына, и это уже звучит как сигнал предостережения, но она, надломленная, словно стряхивает с себя роковые мысли и, ожесточившись, продолжает тащить свой воз, она подбадривает себя песней; жутко становится, слушая ее. Она продолжает свой путь бодрая, почти веселая, и только лицо ее все больше и больше чернеет; она теряет свою единственную дочь, — кажется, тут она уже рухнет, но *инерция* сильнее ее. Можно сказать, что эта инерция поддерживает ее, подчиняющуюся этой инерции, которая сама изнутри уже ничем не поддержана. И вот, дернув свой воз, матушка Кураж тащит его из последних сил, среди сгущающейся ночи, и вдруг жалобный стон прорезает зрительный зал… куда?

Куда идти? Этот вопрос так поставлен перед зрителем, что от него не отмахнешься; тут мало «расчувствоваться», тут думать надо, думать, как же быть матушке Кураж и ее детям, ведь история продолжается, и фургон матушки Кураж далеко еще не закончил своего пути.

Роль, которую Брехт поручает мысли, позволяя ей смело вторгаться в сферу, в которой, казалось бы, беспредельно властвует бессознательное начало, является новаторским, революционным шагом, на этом пути театра уже зафиксированы крупные удачи. Однако опасность, подстерегающая «Берлинер ансамбль», есть опасность умозрительности, которой театр и в самом деле не избежал, однако противоречия в процессе этих исканий не смутят тех, во всяком случае, кто сам ищет, — на них мы главным образом рассчитываем в надежде на то, что те, кто занимают скептическую позицию, когда дело будет сделано, согласятся наконец его признать.

Лион Фейхтвангер в своих дружеских воспоминаниях о Брехте свидетельствует, что, «по Брехту, необходимо следить за тем, чтобы зритель, боже упаси, не расчувствовался. Паразитический интерес к судьбе и жизни ближнего должен быть, по Брехту, изгнан из помыслов зрителей. Более того, согласно Брехту, все дело в том, что человек в зрительном зале должен рассматривать события на сцене любознательно… Зритель должен наблюдать за течением одной жизни, извлечь отсюда соответствующие выводы, отклонить, согласиться, — он должен заинтересоваться, но, боже упаси, только не расчувствоваться».

Фейхтвангер излагает эти взгляды, вполне согласные, если не согласованные, с Брехтом, с той доброжелательной иронией, {288} в которой сочувствие к предлагаемой теории сочетается с предостережением насчет возможного перегиба палки. В чем же состоит эта теория, как ее излагает Фейхтвангер? «Паразитический интерес к судьбе и жизни ближнего» — речь идет, конечно, не только о пассивном или активном отношении к людям и их делам.

Тут постановка вопроса принципиальнее. Беда ближнего моего в той мере меня интересует, в какой она меня самого может коснуться и служить разумным предостережением моей собственной судьбе, — вот на что распространяется мое внимание, не дальше. Этой индивидуалистической озабоченности зрителя, вызываемой сюжетом, построенным на судьбе личности и только эти испытанные струны затрагивающим, и опасался Брехт. Это только одна сторона вопроса, ибо при избранном Брехтом курсе, ориентирующем на судьбу народную, нужна осторожность, чтоб не ущемить прав личности и обеспечить ей законное участие.

Обратим, однако, внимание и на другой тезис: «Зритель… должен заинтересоваться, но, боже упаси, только не расчувствоваться».

Чего же опасается здесь Брехт, если считать само собой разумеющимся, что в стремлении расчувствоваться он не усматривает обязательной сентиментальности? Он опасается, что чувство, предоставленное самому себе и довольствующееся собой, исчерпает себя тем, что выразит себя и, удовлетворив себя этим, оставит *дело* в прежнем виде, вместо того чтобы «извлечь отсюда соответствующие выводы, отклонить, согласиться». Момент сознания становится доминирующим у современного человека, человечество вошло в фазу сознательного переустройства своей жизни, когда совершается переворот не только в экономической и политической жизни, но складывается и новый психологический тип человека, который больше чем когда-либо обращается к рассудку и которому мало жить одними чувствами, и рассматривать человека только с этой последней точки зрения значит недооценивать человека, значит не уважать человека.

Дополнительным аргументом к этому может служить сам театр Брехта, он — доказательство и признак этого всеобщего процесса перестройки человеческого общества и человеческой психики. Однако Брехт, подтвердивший свою теорию созданием целой драматургии и театра, до такой степени утвердил в них права разума, занимающего там воистину ключевую позицию, что ему, на наш взгляд, нечего опасаться, если зритель в самом деле «расчувствуется». При тех «мерах», которые там приняты, и при тех гарантиях, которые там предоставлены уму, можно вполне безопасно «расчувствоваться». Фейхтвангер, опять же не без некоторой иронии, замечает, что, согласно Брехту, зритель «должен рассматривать механизм событий точно так же, как механизм автомашины», и этот тезис понятен — не только видеть страсти и им поддаваться, но прощупать их пружины. Все это так, однако поскольку, в конце концов, перед нами не машины, а люди, то {289} успешному рассмотрению их не помешает, если зритель при этом расчувствуется, больше того, ему поможет их рассмотреть как раз то обстоятельство, что он расчувствуется. Не только разум, но и чувство есть средство познания, даже познания автомашины, которой не повредит, если, скажем, к своему пониманию ее мы присоединим наше увлечение ею.

Здесь мы снова вынуждены разойтись с нашими уважаемыми товарищами С. С. Мокульским и Б. И. Ростоцким, которые находят, напротив, что «на самом деле лучшие пьесы Брехта обращаются не только к разуму зрителя, но и к чувству, достигая своих воспитательных целей также путем могучего эмоционального воздействия». Конечно, само собой разумеется «не только, но и», однако можно поспорить насчет «могучего эмоционального воздействия», возможно, правда, для одних вполне достаточного, но для других не вполне достаточного, а в иных случаях обидно недостаточного. Если же ссылаться для разрешения спора на зрителя, то не столько на те или другие его высказывания, сколько на характер его поведения во время представления, на кривую его восприятия. Наблюдения показывают, что когда зритель, например, «настраивается», когда он собирается расчувствоваться и, больше того, разразиться выражением своих чувств, — в этот момент часто чья-то невидимая рука осаживает его, правда, осторожно и деликатно, но все же усаживает его обратно в кресло.

В «Кавказском меловом круге» особыми симпатиями публики пользовался маленький мальчик, приемный сын Груше. Среди пиршественной роскоши красок этого спектакля все время привлекала к себе внимание эта милая фигурка. Зритель замечал и его опустившуюся штанину (не предусмотренную режиссером деталь, правда, однако, достаточную для того, чтоб зритель готов был расчувствоваться), замечал он и его бегающие ножки и его головку со спутавшимися волосами, заметил и то, что мальчишка однажды, и тоже совершенно непредусмотренно, зевнул, чем снова чуть не вызвал уже известного нам опасного рефлекса, особенно же замечал момент, когда мальчик, усевшись под табуреткой (он там почувствовал себя наконец как дома), уплетал громадную лепешку. Конечно, подобное зрелище всегда будет трогать, однако в данном случае оно словно бы компенсировало зрителю некоторые пробелы спектакля.

Спектакль, повторяем и подчеркиваем, великолепный, фантазия драматурга, режиссера, актеров, художника неистощима. Размах и глубина идей обогащают каждого, и все же маленький сын Груше оказал этому спектаклю неожиданную для такого хрупкого ребенка могучую поддержку.

Я ссылался на зрителя, но могу сослаться также на профессионала, на режиссера, с которым, так случилось, мы сидели рядом на просмотре «Матушки Кураж». На него, так же как на всех, произвела сильное впечатление знаменитая сцена с барабаном, где немая Катрин, забравшись на крышу, ударами барабана {290} будит спящий город Галле, которому грозит смертельная опасность от осадившего его неприятеля…

У Ангелики Хурвиц, так же как у Вайгель и Буша, есть общая, роднящая их черта: народная, демократическая струя их искусства, сказывающаяся на самой манере их исполнения; они трое «специализировались» на том, что принято называть типом «простого человека», однако стиль этой простоты, часто понимаемый абстрактно, стерилизованно (когда в подобную простоту вкладывают больше поучения, чем истины), у названных артистов заполнен живым содержанием, имеет свои опознавательные признаки — практицизм, реализм и вместе с тем душевность, человечность.

У героинь Ангелики Хурвиц простая и добрая душа. Ее героиня умеет быть весьма практичной, осмотрительной и одновременно способна на порыв; это сочетание носит стойкий, основательный характер именно благодаря такой связи. В «Кавказском меловом круге» она, прежде чем взять чужого ребенка, раздумывает, не будет ли он ей в тягость, и наконец берет, так и не рассчитав как следует всех последствий своего решения. Ее материнство глубокое и трогательное, поэтичное и вместе с тем весьма земное, будничное. Материнство — излюбленная и кровная тема Брехта — получает свое воплощение у Ангелики Хурвиц не только в «Кавказском меловом круге», но и в «Матушке Кураж», где оно служит сопровождающим и комментирующим основную тему мотивом. Когда ее Катрин подбирает где-то грудного ребенка и укачивает его, то в звуках, которые издает немая девушка, слышна целая мелодия восторга, юности, счастья материнства. Неосуществленное материнство — ее драма; ей не удалось жить для своих детей, она решила пожертвовать собой для чужих, этим объясняется ее стойкость и мужество перед лицом смерти. Она узнает, что в городе, жители которого сегодня ночью будут вырезаны, находятся маленькие дети, и вот она уже знает, что ей делать. Она взбирается на крышу и бьет в барабан — и тут в ней сочетается хитрость, с какой она обманывает окружающих, с радостной готовностью умереть. Вбегает стража, пытается помешать ей — требуют, чтобы она замолчала, умоляют, угрожают, убивают наконец. Да разве ее можно испугать, — ведь она испытывает счастье оттого, что отдает свою жизнь за спасение ребенка, который в эту минуту мирно спит у себя в колыбели за стенами города Галле. Здоровенные мужланы угрожают ей расправой, она смеется над ними. То это легкий, почти лукавый смех над вооруженными до зубов мужчинами, которые ничего не в состоянии с ней поделать. То удивленный смех над недальновидностью палачей, самодовольно убежденных, что все решает сила, а она в эту минуту их подводит. То сострадательный смех над их жалкой нечеловечностью — нельзя забыть этот смех и все его оттенки, все его недоговоренности, все недосказанности, которые за ее жизнь скопились в ней. С необыкновенной женственностью, {291} будто влюбленная, она припадает к барабану и вдруг с громким озорным вызовом бьет в него. Солдаты ищут, чем бы остановить эту сумасшедшую (иначе они не в состоянии понять ее), и начинают ломать фургон матушки Кураж. Катрин заметалась, беспомощно раскрыв рот; она оглядывается вокруг и издает глубокий стон обиды, жалости, страха за материнское добро. Солдаты торжествуют, они-то знают, чем взять крестьянку, ведь имущество ей дороже жизни, — протяжная тишина ожидания, и вдруг, вскинувшись самозабвенно, бурно, Катрин ударила в барабан. Выстрел, и все кончено.

Благодарной овацией наградила публика артистку, — больше всех аплодировал сидевший рядом со мной режиссер (надо сделать поправку на то, что он человек на редкость эмоциональный). Наступила пауза, во время которой я услышал его шепот: «Город! Город!!» Я спросил: «Почему город?» — «Потому, что город сейчас проснется и возьмется за оружие, маленькая Катрин не зря постаралась, вот потеха будет». «Потехи», однако, не было. Раздались редкие удары колокола, несколько одиночных выстрелов, и все замолкло, и мой режиссер, весь подавшись было вперед, опустился глубже, словно кем-то усаженный, и уронил руки, которые было приготовил для выражения своих чувств, они так и не получили ожидаемой ими пищи. «И это все?!» — обиженно произнес он. «Чего же еще вам надо?!» — спросил я, подозревая, что и мне чего-то не хватало. «Как — чего?! — возмутился режиссер. — Я должен получить, и тотчас же, немедля, удовлетворение за смерть Катрин, я должен почувствовать, что ее дело не пропало даром! А это ведь что? Информация! В городке услышали сигнал и приняли меры, “приняли меры”. Я хочу испытать восторг и гнев, где же они?!» Я заметил: «Представляю себе, что бы вы натворили на месте режиссера». — «Я? О, я бы ответил этой сволочи, убившей Катрин, я открыл бы по ним такую пальбу, такой шквал огня, что зритель вскочил бы с места и криками и топотом измерил бы всю глубину своих эмоций, вот что я бы натворил!»

Так ответил режиссер. Повторяю, надо «сделать поправку» на его эмоциональность, на его темперамент, однако должен сказать, что при этом я поймал себя на мысли, что хотел бы увидеть эту сцену в постановке моего соседа.

Когда мы сказали Елене Вайгель, что, по нашим впечатлениям, она боится выразить страдания матушки Кураж, когда у той погибают дети, боится потрясти наши сердца этим материнским горем, Вайгель в конце концов признала это и подтвердила, что она в самом деле боится вызвать к матушке Кураж жалость зрительного зала. Мы заметили тогда, что если ей не жаль героини, то пусть пожалеет исполнительницу этой роли и позволит европейски знаменитой актрисе щедрее расходовать свой могучий темперамент. Вайгель ответила в том смысле, что она сознательно идет на эту жертву, ибо истина дороже ей и эгоистических интересов {292} артистки и своекорыстных поползновении героини, которая, конечно же, воспользуется случаем, чтоб расчувствовать зрителя и увести его от решения важных вопросов.

Мы понимаем и эту жертву и то, чем она вызвана. Да, ошибка матушки Кураж есть ошибка миллионов таких, как она, — и в самом деле, не исключена опасность, что эта ошибка может быть зачеркнута, смыта половодьем чувств, о силе которых нетрудно догадаться. Эта бедная женщина слишком много перенесла, чтоб мы не снизошли к ней и не простили ей ошибок, но этой жалостью мы окажем ей и таким, как она, медвежью услугу.

Конечно, в подобном рассуждении есть истина, однако нам кажется, что пьеса так написана (при ее установке на общую судьбу, а не на частную), мысль об ошибке героини настолько резко введена в фокус спектакля, что указанные опасения представляются нам преувеличенными, и мы не думаем, чтоб наше сочувствие повредило бы здесь нашему осуждению. Кроме того: мы ратуем за беспрепятственное выражение материнского горя не только ради повышения эмоционального тонуса всего спектакля, а потому, что сильное эмоциональное восприятие не помешает, а поможет нам увидеть ошибку героини.

Конечно, чего бы лучше, если бы в нашей личной или общественной жизни мы наперед могли рассчитать все последствия нашего, возможно ошибочного, поступка или если бы, совершив таковой, мы без всяких переживаний, минуя эмоции, представили нашему уму-разуму происшедшие убытки. Но ведь все дело в том, что эти переживания нужны в интересах самого ума-разума! Ведь мы побуждаемся к исправлению не только под влиянием поучений, хотя их роль существенна, но и потому, что на собственной шкуре испытываем всю тяжесть содеянной нами ошибки. Разве мы извлечем больше пользы, если только и будем что подсчитывать математически причины и следствия без того, чтобы вместе с тем пронести их через себя, без того, чтобы эти причины и следствия не оставили рубцов на нашем сердце. Поэтому, если матушка Кураж — Вайгель не будет стесняться переживать свое горе, а мы не будем щадить себя от этих ударов, то при активном содействии разума мы поймем ее ошибку и для нас не пройдет даром крах ее жизненной философии, приведшей к таким жестоким результатам…

1957 г.

# На чеховские темы[[27]](#endnote-22)

Чехов оттолкнулся от одного берега и не успел пристать к другому, куда направлялся его корабль. Нельзя сказать, однако, чтоб этот корабль плыл «без руля и без ветрил», — его подгонял попутный ветер истории.

{293} Чеховская тоска не была тоской по «разбитым идеалам», она была тоской по новым идеалам.

Между сентиментализмом Надсона и лиризмом Чехова была дистанция не только художественная, но и идеологическая. Одна постановка этой темы ставит под вопрос традиционный «пессимизм» Чехова.

Хотя на исторический русский вопрос «Что делать?» Чехов не давал еще точного ответа, однако стремился к нему, и в этом желании сказалась великая традиция русской литературы. Старый профессор из «Скучной истории» жалуется, что не находит того, «что называется общей идеей»; он печально отвечает своей воспитаннице, спрашивающей его, что делать: «По совести, Катя, не знаю… Давай, Катя, завтракать…»

С другой стороны, Чехов с недоверием остановился перед дорогой, по которой до него шли другие, и уже в этом был момент важного прогрессивного значения. Вот что породило его известное письмо к Плещееву: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас».

Толкуя это замечание, Д. Н. Овсянико-Куликовский, автор «Истории русской интеллигенции», писал: «Это — смелое, почти дерзкое заявление, род вызова всем, кто тогда мнил себя обладателем “истины”; “норму” хорошо знали либералы, радикалы, народники, социалисты, революционеры всех оттенков»[[28]](#footnote-8).

Овсянико-Куликовский излагает программу Чехова таким образом, чтобы она соответствовала буржуазно-либеральному тезису о надклассовости русской интеллигенции и санкционировала высвобождение от всяких норм — «высвобождение», которое торжественно подняло на щит декадентство.

Однако Чехов вовсе не был против норм, он сказал то, что сказал, — что не знает, какова эта норма. Он отвергал нормы либералов, радикалов и народников, а норма революционеров, представлявших пролетарский социализм, ему действительно не была ведома.

Законно поставить таким образом вопрос: если Чехов отказался от одного пути и не вступил еще на другой, то что же он предлагал своему читателю, каким был его взгляд на историю, давал ли он ответ на вопрос «Что делать?», существовал ли вообще этот ответ у него как у художника?

Для того чтобы решить этот вопрос, следует обратить внимание на значение, придаваемое Чеховым мотиву «терпения». Этот мотив составляет важную линию его драматургии, вводится им в кульминацию пьес, образует их идейную развязку. Мотив, который следует рассмотреть в свете горьковского определения чеховского реализма[[29]](#footnote-9).

{294} Это не «терпение» в духе учений Толстого и Достоевского, наибольшая популярность которых падает как раз на восьмидесятые годы, — против такого рода терпения, то есть против смирения перед подлой действительностью, Чехов протестовал всем своим творчеством.

Добролюбов писал в своей статье «Луч света в темном царстве»:

«Сила натуры, которой нет возможности развиваться деятельно, выражается и пассивно — терпением, сдержанностью. Но только не смешивайте *этого* терпения с тем, которое происходит от слабого развития личности в человеке и которое кончает тем, что привыкает к оскорблениям и тягостям всякого рода»[[30]](#footnote-10).

Терпение, которое имеет в виду Чехов, следует толковать как *историческое терпение*, как веру в то, что выход будет найден, — раньше или позже — через двадцать пять или через двести лет, как призыв к выдержке и стойкости в эпоху безвременья, как умение выстоять, вытерпеть в твердой уверенности, что «*крот истории» делает свое дело*.

Таков смысл чеховского терпения, и это тем более важно установить, что реакционное толкование «терпения» является, по существу, мотивировкой и обоснованием чеховского «пессимизма», против чего — и это само уже показательно — выступали как раз представители истинного оптимизма. Именно Горький в рецензии на рассказ «В овраге» («Нижегородский листок», 30 января 1900 г.) указывает, что каждое новое произведение Чехова «все усиливает… ноту бодрости и любви к жизни», а приведя слова героя рассказа: «… Жизнь долгая! — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!» — Горький замечает: «Это говорит Чехов, сострадательно и бодро улыбаясь читателю»[[31]](#footnote-11).

Очень метко в этих трех словах — «сострадательно и бодро улыбаясь» — раскрыт Чехов. О чеховском сострадании и даже жалостливости (против чего полемически возражает Горький там же, — «не жалостью, а состраданием» «пропитаны» его произведения) писала даже передовая критика. Тем более показательно, что сочетание «сострадания» и «бодрости», исторической драмы с исторической перспективой отмечает у Чехова Горький, — тут направление, в котором следует расшифровать мотив «терпения».

В этом плане следовало бы установить различие между Ниной Заречной и Треплевым, составляющее узел чеховской «Чайки».

{295} В современной книге о Чехове («Драматургия Чехова» В. Ермилова) это различие объясняется следующим образом: Нина, как подчеркнуто в книге курсивом, «переросла» Треплева. В чем же? В том, оказывается, что «она уже в настоящей жизни, в настоящем искусстве, а он все еще живет в том мире незрелых красивых чувств, в котором он жил когда-то вместе с Ниной»[[32]](#footnote-12). Критик опирается на свидетельство Нины, что она уже «настоящая актриса», и на свидетельство Треплева, что Нина «нашла свою дорогу». В итоге «соревнования» между героями выясняется их различие, которое, по мнению критика, определяется как различие мастера и дилетанта. Критик устанавливает понятие истинного таланта, то есть связанного с жизнью, ее трудностями и борьбой, в противоположность «таланту», который предпочитает сферу субъективных построений, в данном случае, например, обращаясь к декадентству.

Верно, что эта тема присутствует в пьесе, но драматург пользуется ею для иных целей и не в ней, вопреки приведенному суждению, судя по всему, видит смысл своей пьесы. Критик, однако, настаивает, что «главная тема “Чайки” — тема искусства», и, модернизируя ситуацию и даже прибегая при этом к таким характерным для наших дней словам, как «переросла» и «соревнование», объясняет успех Нины и неуспех Треплева тем, что, «в отличие от Нины, он по-прежнему не знает реальной жизни, живет в условном мире смутных грез».

На это следует тут же ответить, что Треплев знает жизнь так же, как и Нина, он чувствует ее на своей собственной шкуре. Дело же в том, что они, Треплев и Нина, по-разному относятся к одинаково известной им жизни.

В той трагической — исторической, а не отвлеченной моральной (как ее хотят представить) — обстановке, в которой развивается их «соревнование», у них общая судьба — судьба их поколения, судьба их времени. Время — вот что здесь прежде всего анализируется, время стоит перед судом художника. И не успех или неуспех героини (стала или не стала она «настоящей актрисой») составляет драматический интерес пьесы, не за ее актерской судьбой мы, зрители, следим. Если даже согласиться с тем, что Нине удалось стать актрисой, а Треплеву не удалось стать писателем, то вовсе не в этом различии лежит проблема, волновавшая Чехова. Треплев мог быть и не писателем, а доктором, как Астров, «настоящим доктором», или военным, как Вершинин, «настоящим военным», или ученым, как герой «Скучной истории», «настоящим ученым», — а по существу различий между ними нет. И видеть удачу Нины в том, что она стала актрисой, и неудачу Треплева в том, что он не стал писателем, значит уйти {296} от главного — от исторического решения вопроса, который поднимает здесь автор, и увести зрителя от философских обобщений обратно к житейским «реальностям».

Если же признать, что и эта пьеса Чехова поднимается до философских обобщений, а не ограничивается импрессионистическими наблюдениями над окружающей жизнью, то следует сказать, что драма была и у Треплева, и у Нины, и у Тригорина, которого, не в пример Треплеву, сопровождала удача, и драма самого Чехова, который ведь, во всяком случае, был «настоящим писателем». Однако Чехов, «настоящий писатель», собиравшийся весело улыбаться в «Вишневом саде», увидел в зеркале Художественного театра, что его собственная улыбка выглядит печально.

Различие между Ниной Заречной и Треплевым действительно существует, однако вовсе не там, где его находит автор «Драматургии Чехова». В чем заключается это различие, если рассматривать его философское содержание? Треплев застрелился потому, что не сумел поверить в жизнь, в победу исторического процесса, потому, что оказался скептиком в оценке движения истории. Скептиком, подобно многим его современникам — восьмидесятникам. Скептиком же неосновательно изображали самого Чехова, не замечая, что он отстранил от себя или, если угодно, даже преодолел в себе Треплева и утвердил Нину, ставшую героиней его пьесы, одержав, таким образом, важную мировоззренческую победу.

Треплев застрелился, а Нина живет и будет жить, потому что поверила в жизнь, в ее грядущую победу. Этот вывод, который составляет итог пьесы, ее мораль, Нина формулирует следующими словами:

«… В нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем, — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

Словно имея в виду своих будущих критиков, Чехов устами Нины подчеркивает, что главное не слава, не блеск, не успех, не то, что ты станешь более или менее «настоящим» писателем или актрисой, о чем ты, Нина, или Треплев, мечтаешь, нет, главное — «уменье терпеть».

«Умей нести свой крест и веруй», — повелительно восклицает Чехов. Нина поясняет: оттого что она верует, ей не так больно, однако вовсе не говорит, что она излечилась от боли, боль-то остается и продолжается, хотя Нина, допустим, и «настоящая актриса». Треплев пытается унять свою боль тем, что уходит из жизни. Нина же тем, что участвует в жизни. Это ее призвание (в плане философских обобщений пьесы), поэтому она не боится жизни, а страх перед жизнью есть основной мотив декадентской литературы, которой противостоит чеховское творчество, как Треплеву противостоит Нина. Она терпеливо несет свой крест и {297} верует в жизнь — это главное для Чехова. И в том, что Нина поняла главное, в этом понимании ее победа, в какой бы области она ни работала: в сценической или какой-либо другой, вовсе не обязательно художественной, и вовсе не в том ее победа, что она стала актрисой.

До «Чайки» мы могли видеть Нину в образе Кати из «Скучной истории». Катя, как и Нина, увлекалась театром и стала актрисой, ее жизнь в театре, и личная и творческая, поразительно совпадает с судьбой Нины, — и она несчастливо влюбилась, и у нее умер ребенок, и то, что окружало в театре Нину, окружало и Катю: «дикий табун», — говорит Катя; «груба жизнь!» — повторяет Нина. Катя пыталась покончить самоубийством, чего уже не сделала Нина. Вскоре Катя снова встала на пороге самоубийства, и на этот раз, по-видимому, перешагнула его. И случилось так не потому, что у нее нет таланта, а у Нины есть талант.

С несомненной ясностью освещает этот момент воспитатель Кати профессор Николай Степанович. Он несчастен так же, как Катя, и источник несчастья у обоих один. Профессор — знаменитость, у него есть настоящий талант, и блеск, и слава — об этом упоминается неоднократно на протяжении всей повести, словно подчеркивается, что не в этом главное. У обоих нет того, «что называется общей идеей или богом живого человека». «А коли нет этого, то, значит, нет и ничего». Ничего, несмотря на славу, блеск и талант. Катя идет на самоубийство, так же как Треплев, так же как, по сути говоря, старый профессор, — близкая смерть от болезни делает лишним этот шаг; Нина же восклицает: «Верую, верую». Нельзя сказать, что Нина уже обладает «общей идеей», но предчувствует ее, верит в то, что она существует. «… Еще немного, — говорят героини в “Трех сестрах”, — и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем…». И эта вера Нины есть крупный шаг вперед самого Чехова после трагической «Скучной истории».

Мотив терпения (в таком смысле) переходит в «Дядю Ваню». Войницкий не писатель, и Соня не актриса, оба они «настоящие» работники, однако ситуация, возникающая в «Дяде Ване», сходна с той, какую мы наблюдали в «Чайке». Персонажи «Дяди Вани» — и Войницкий, и Соня, и Астров, и даже Елена Андреевна — все терпят крушение.

Кстати, упомянутая «Драматургия Чехова» и в оценке «Дяди Вани» поддерживает ту же концепцию. Автор ее сетует на приезд Елены Андреевны, поскольку, оказывается, эта «паразитка» помешала «трудовой» Соне выйти замуж за Астрова, так и сказано в книге. Сказано также, что «Соня… могла нравиться и как женщина» Астрову, «могла быть счастлива!», даже «стала бы женой Астрова» и т. д. и т. п., «если бы не… Елена Андреевна». Эта, как указано, «коварная» женщина для себя самой облюбовала Астрова и посему, «конечно, предала Соню», «похитила у Сони ее счастье», а подобное поведение Елены Андреевны, {298} прямо говоря, «некрасиво выглядит» с ее стороны, — в самом деле: «вполне зрелая, замужняя женщина, обманывающая доверие неопытной девчонки»!

Виновата, стало быть, Елена Андреевна, она-то принесла беду героям пьесы, а ведь поведи она себя достойнее — зрителю была бы обеспечена, во всяком случае, более оптимистическая развязка пьесы! «Если бы она, — выговаривает критик Елене Андреевне, — в самом деле желала добра Соне, как должна была бы она постараться сразу, решительно, бесповоротно погасить увлечение Астрова, дать ему ясно понять, что роман между нею и им невозможен!»[[33]](#footnote-13) Вот оно, оказывается, как, читатель!

Ведь если вникнуть в смысл разбираемого толкования, то получается, что чеховские герои могли бы избегнуть своей драмы в границах их житейских взаимоотношений, упорядоченного быта, в пределах той действительности, в которой они обретаются. Но Чехов связывает счастье далеко не только с личными усилиями героев, оцениваемых по их моральным (Елена Андреевна) или творческим (Нина Заречная) признакам, — Чехов видит, и нас заставляет увидеть, более глубокий исторический и социальный источник их бедствия.

Понятно, Чехов не амнистирует Елену Андреевну, так же, впрочем, как и Астрова или Войницкого, так же как Вершинина, или Тузенбаха, или сестер Прозоровых и т. д. в том смысле, что не освобождает их от личной ответственности за жизнь, которой они живут и которая им не по душе. Но суть у Чехова, *суть-то* не в этом же, а в том, что изменение в судьбах его героев зависит от изменений в судьбах окружающего их мира. Вот куда поднимает писатель читателей — до социально-философских обобщений. Зачем же опускать их обратно на подножный корм морально-бытовой проблематики?

Если и находить у Сони преимущества перед Еленой Андреевной, то в главном они обе пострадали, они обе жертвы, их любовь не состоялась, счастье их, так же как и прочих в этой и в других пьесах, невозможно в предлагаемых обстоятельствах. И требовать, чтоб оно осуществилось в этих обстоятельствах, чтоб Соня вышла замуж за Астрова (стимулируя в этом направлении драматический интерес зрителя, который, таким образом, будет «жаждать», чтобы Соня вышла за Астрова, и, буде это произойдет, вздохнет с удовлетворением, все, дескать, обошлось, а нет — обрушится на эту «ленивую разрушительницу», на Елену Андреевну), или (что то же) ждать и «требовать», чтобы состоялся роман Астрова с Еленой Андреевной (делая виновником противного ее мужа) или роман Елены Андреевны с Войницким (соответственно обрушиваясь на Астрова) и т. д., — требовать всего этого значит не только притуплять вражду читателя к главному виновнику несчастья героев, но нейтрализовать и — скажем {299} больше — примирять с этим виновником, то есть с социальным строем.

Итак, продолжаем, у Чехова все терпят крушение, все пострадали от общего врага (с которого, можно сказать, не сводит глаз, хотя и не определяет точно, Чехов). Когда в «Дяде Ване», так же как и в прежних пьесах, это крушение героев было установлено, возникает — в развязке драмы — естественный вопрос: как же быть дальше?

Войницкий отвечает на этот вопрос тем, что собирается покончить с собой. Он говорит, что ему сорок семь лет, что жизнь не удалась ему, что он не стал, как он выражается, «Шопенгауэром, Достоевским» — иными словами, не сумел осуществить того, что в нем заложено, так же как многие и многие чеховские персонажи. Дядя Ваня берет из дорожной аптечки Астрова морфий, чтобы покончить с собой по тем же мотивам, по каким до него покончил с собой Треплев, а Соня спорит с ним буквально так же, как Нина в «Чайке».

«Соня. Дядя Ваня, ты взял морфий? *(Пауза.)*

Астров. Он взял. Я в этом уверен.

Соня. Отдай. Зачем ты нас пугаешь? *(Нежно.)* Отдай, дядя Ваня! Я, быть может, несчастна не меньше твоего, однако же не прихожу в отчаяние. Я терплю и буду терпеть, пока жизнь моя не окончится сама собою… Терпи и ты».

И вновь затем повторяет ласково, но настойчиво-повелительно: «Терпи, дядя! Терпи!» А в финальном монологе, венчающем пьесу, под опускающийся занавес, Соня говорит: «Я верую… верую», — говорит словами Нины. «Будем жить!» — восклицает она. «Мы, дядя Ваня, будем жить… Будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь и в старости, не зная покоя…»

В «Трех сестрах» терпят крушение и сестры и брат Прозоровы, и Вершинин, и Тузенбах, и когда это крушение обнаружилось, в финале пьесы поднимается волнующий вопрос — как им быть и что делать, — без ответа на который Чехов не мог опустить занавес.

«Надо жить… Надо жить…» — говорит Маша. «Надо жить…» — повторяет за Машей Ирина. «Будем жить!» — продолжает вслед за Ириной Ольга. «О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!» Ирина обнажает мысль пьесы: «Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания… а пока надо жить… надо работать, только работать!»

Разве в голосе Ирины не слышен голос Нины, голос Сони, голос самого Чехова, разве эти голоса не слышны в творчестве другого художника, современника Чехова, — Чайковского, в его Четвертой, Пятой и особенно Шестой симфонии, создававшейся в те годы, когда складывалась драматургия Чехова?

«Будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба… будем работать… будем жить… я верую, верую…». {300} Эта готовность переносить и преодолевать испытания, эта вера в торжество правды есть коренная народная почва, из которой вырастало творчество Чехова.

Мы приведем сейчас весьма важное для нашего анализа высказывание Вл. И. Немировича-Данченко, вызванное возобновлением в наше время «Трех сестер». Владимир Иванович говорил, что, вдумываясь в пьесу в поисках ее зерна, он «всегда толкается вот в какую область: мечта, мечтатели, мечта и действительность; и — тоска: тоска по лучшей жизни». И вслед за этим Немирович-Данченко делает следующее глубокое наблюдение: «И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию, — это чувство долга. Даже долга как необходимости жить. Вот где нужно искать зерно»[[34]](#footnote-14).

Драматическая коллизия (не этим ли вызван самый приход Чехова в драматургию на последнем, предреволюционном этапе его творчества) между крушением надежды и возникновением на ее обломках новой надежды, содержание которой в искусстве вскоре раскрыто было Горьким, «долг жить» в предвидении этой грядущей перспективы — «вот где нужно искать зерно», зерно чеховской драматургии.

В письме к брату Александру, советовавшемуся насчет своей пьесы, Чехов писал: «Теперь о твоей пьесе. Ты задался целью изобразить неноющего человека и испужался. Задача представляется мне ясной… Если же под неноющим ты разумеешь человека неравнодушного к окружающей жизни и бодро и терпеливо сносящего удары судьбы и с надеждою взирающего на будущее, то и тут задача ясна»[[35]](#footnote-15). Надо думать, что задача была более ясна Антону Павловичу, чем Александру Павловичу.

Примечательно, что термин «настроение», связанный с дореволюционными постановками чеховских пьес, сменяется у Немировича-Данченко другим термином, обозначенным как «мужественная простота», и этот новый угол зрения имеет принципиальное значение. «Мужественность» основательнее, точнее выражает сущность чеховского драматического стиля, чем «настроение», каковое, естественно, не устраняется, но перестает играть роль первой скрипки. «Прежде мы не так глубоко задумывались над главной идеей пьесы, — говорит там же Немирович-Данченко, — мы больше действовали интуитивно».

«Настроение» — это лирическое неприятие подлой действительности, реакция на нее; «мужественность» — это уже определенное отношение к ней.

Когда в 1939 году возникло решение ставить «Три сестры», внутри Художественного театра раздавались голоса в пользу полного восстановления старого спектакля как лучшей классической {301} постановки дореволюционного МХТ. Немирович-Данченко первый отклонил эту позицию, объяснив, что «прежнюю жизнь мы уже видим по-иному» и что «Чехов для нас сейчас далеко не тот Чехов, каким мы понимали его когда-то»[[36]](#footnote-16).

Сквозная линия спектакля — «тоска по лучшей жизни» — находилась в соответствии с характером исполнения — «мужественной простотой», устремленность в «будущее» определяла отношение к «настоящему». Когда в финале спектакля Ирина говорит: «Придет время, все узнают, зачем все это…», когда вслед за ней эту мысль подхватывает Ольга: «Мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем…» — и с глубоким страстным чувством произносит: «Если бы знать, если бы знать!» — заключительные слова пьесы, обращая их к публике, — необычайно остро воспринимает их зрительный зал, который знает «зачем» и как бы возвращает своей взволнованной реакцией этот ответ на сцену. Но этот ответ на вопрос «зачем» с самого начала стал отправной точкой спектакля, приблизившего Чехова к зрителю, объяснившего, в чем была его писательская миссия в тяжелую пору истории нашей страны.

Современная постановка «Трех сестер» открыла новую страницу не только в сценическом освоении, но и в теоретическом понимании творчества Чехова. «Дядя Ваня» стал следующим шагом на этом пути, и хотя в роли дяди Вани Добронравов, на наш взгляд, слишком резко (не отретушировав применительно к чеховскому колориту) наложил краску страсти на образ Войницкого, однако в подобном пережиме был свой смысл, его вызвал, можно сказать, задор новатора, ибо актер смело вскрыл этот малоразведанный чеховский пласт, те запасы силы, которые в Чехове потенциально таятся, почему игра Добронравова не показалась слишком неожиданной. И в самом деле, ведь Чехов поднялся из той же вулканической исторической почвы, которая породила его старшего и младшего современников — Толстого и Горького.

Дальнейшим событием в сценической истории Чехова оправданно назван был М. Туровской[[37]](#footnote-17) спектакль Театра имени Пушкина «Иванов», поставленный М. О. Кнебель и закреплявший позиции, обретенные в «Трех сестрах». «Иванову» с момента его появления и до сего дня мало повезло в критике: еще в 1953 году о нем писали, что «несомненно Иванов приходит к капитуляции перед действительностью»[[38]](#footnote-18), еще в 1954 году в этом образе усматривали «разоблачение праздных нытиков, пессимистов, маловеров, капитулирующих перед жизнью»[[39]](#footnote-19). Театр, взглянув на Иванова пристальнее, не торопился наклеивать на него традиционный ярлык нытика и маловера; от опрометчивого суждения, {302} будто Иванов «капитулировал перед жизнью», режиссера удержал финальный выстрел, никак не укладывающийся в концепцию критики. «Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, — говорит Иванов, — но для меня это — позор!» Стать жалким человеком, драпирующимся в плащ Гамлета, для Иванова было бы «капитуляцией», и Иванов предпочел позору смерть, только и всего. Беда его не в том, что он «потерял идею» (и оттого, как нам разъясняют там же, якобы «потерял свою человеческую ценность»), а в том, что не нашел идеи. Что касается идеи, потерянной Ивановым, за которую претенциозно держится Львов, — идеи либерализма, то мы скажем: «и слава богу». Для Иванова это был прогресс, чего не понял Львов, не понял, думается, даже после самоубийства Иванова, которое в первую очередь для Львова было пощечиной (Чехов писал об «Иванове»: «Все действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде»)[[40]](#footnote-20).

У артиста Б. Смирнова Иванов мужественно отказывается от всяких иллюзий и обольщений, от всякого компромисса, даже столь соблазнительного, поскольку он как бы обеляет, облагораживает и выгораживает его, как «идейная» любовь Саши. Иванов у Смирнова не напрашивается на какое-либо сочувствие и «понимание», больше того — убежденно отклоняет всякие попытки этого рода, как склоняющие его под благовидным предлогом к «капитуляции». Его критическое отношение к себе не окрашено «настроением», а тем более меланхолией (позаимствованной, скажем, у принца Датского). Его самокритика — это протест против целой системы взглядов, против определенного мировоззрения, и сам Иванов для самого себя представляет в этом смысле наглядную и возбуждающую его вражду мишень. Протест этот набирает силу и разражается страстным порывом (смирновский Иванов перекликается здесь с добронравовским дядей Ваней), порывом, который вполне совмещается с деликатностью Иванова, его изяществом и традиционной интеллигентностью. Сквозная линия поведения Иванова не «нытье», на что обрекала его доктринерская критика, а напротив — сопротивление этому нытью, срывание с него украшающих масок, вражда к нытью, тем более злая, неутомимая, что Иванов сам до известной степени был жертвой этого нытья, с чем больше не хочет мириться.

А это сопротивление имеет принципиальное историческое значение, как предзнаменование и свидетельство общественного перелома, почему Иванов и привлекает к себе симпатии даже предубежденного зрителя. Иванов признается, что он все способен перенести, кроме одного — «своей насмешки над собой». Ермилов правильно указывает в своей статье на водевильные элементы пьесы, — только надо уточнить их функцию (академические рассуждения о проблеме взаимодействия жанров мало что нам {303} в этом случае дадут); функция же водевильных элементов состоит в том, что они служат для выражения самокритики в пьесе. «Насмешки над собой» Иванова и объективируются в водевильных ходах этой драмы.

Иванов у Смирнова трезво и пытливо, порой, можно сказать, бесстрашно всматривается в себя и с каждой сценой все более настойчиво (отмахиваясь от всего, что его отвлекает) сосредоточивается на этом внутреннем анализе — пусть опасном для его личной судьбы, но благотворном для разрешения социального вопроса, которым он болеет. Поэтому его выстрел в себя, неожиданный для других и отчасти, быть может, даже для него самого, выглядит закономерным. Нельзя не согласиться с А. Д. Диким, предлагавшим взглянуть на жизнь Иванова как на драму (да и Чехов назвал «Иванова» драмой). Выступая в защиту Иванова еще до спектакля в Театре имени Пушкина («Театр», 1954, № 7), Дикий вспоминает в своей статье, как в молодости он исполнял в этой пьесе роль Львова: еще тогда актер подозрительно расценивал «героические претензии» воплощаемого им персонажа, а сейчас, как режиссер, мечтающий поставить «Иванова», он тем более озабочен судьбой этой, как он ее называет, «несыгранной пьесы».

Подоспевшая премьера Театра имени Пушкина подкрепила, на наш взгляд, соображения Дикого, — во всяком случае, важно засвидетельствовать, что пьеса была *сыграна*. Приходится признать, к огорчению, что в обоих случаях практики искусства, а не его теоретики оказались новаторами в освоении важной литературоведческой проблемы. Иванов объясняет Львову, а через его голову критике: «Человек такая простая и немудреная машина… Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам». Этот разговор почти повторяет беседу Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном, которые не умеют справиться с простой дудкой, а берутся судить о человеке. Это не обозначает, конечно, — у Шекспира, равно как и у Чехова, — что не следует критически оценивать Гамлета или Иванова, это только значит, что их не следует оценивать с позиций Гильденстерна и Розенкранца или Львова. Когда читаешь иную статью об «Иванове», кажется, что она написана укрывшимся под псевдонимом доктором Львовым, сделавшим для отвода глаз несколько самокритических замечаний по своему адресу. «На людях» критик отмежевывается от Львова, «под столом» пожимает ему руку, недоумевая про себя, зачем понадобилось Чехову «дезориентировать» зрителя.

Вопрос существенный — еще у Чехова он вызывал серьезное беспокойство. Суворин, с суждениями которого о драме и театре Чехов весьма считался, указывал в письме к Чехову, что «Иванову необходимо дать что-нибудь такое, из чего видно было бы… почему он подлец, а доктор — великий человек». Чехов ужаснулся {304} такому пониманию Иванова. «Если публика, — отвечал он, — выйдет из театра с сознанием, что Ивановы — подлецы, а доктора Львовы — великие люди, то мне придется подать в отставку и забросить к черту свое перо»[[41]](#footnote-21). К черту забросить свое перо!! Отчаяние автора, как мы сами успели убедиться, не лишено было оснований.

Вот еще, к примеру, следующий тезис: «Перед Львовым стоит опасность такого же падения, какое произошло с Ивановым» («Театр», 1953, № 12). Это утверждение можно понять только в том смысле, что Львов занимает-де прогрессивную позицию сравнительно с Ивановым: ведь с последним уже произошло «падение», перед первым только стоит опасность «падения», от чего его предостерегает указание — на кого же? — на Иванова! Следовательно, чтобы быть последовательными, мы должны поддерживать Львова, да еще против Иванова, — если же мы еще учтем при этом несомненную связь между идейным, общественным падением Иванова и «крахом его любви к своей жене» (все там же, «Театр», 1953, № 12) и вспомним обвинения Львова по адресу Иванова, вызванные все тем же «крахом его любви к своей жене», то мы вынуждены будем, действуя честно, поднять Львова на пьедестал передового героя. Но поскольку Чехов занимает иную позицию и тому зрителю, кто его не понял, «дает по морде» (мало все же «дает», признаться), то и оказывается, что все здесь поставлено вниз головой, ибо «падение» Иванова сравнительно со Львовым есть его «возвышение», и беда его — еще раз скажем — не в том, что он потерял, а в том, что не нашел идеи. Тут можно установить связь «Иванова» с другими пьесами Чехова. Последующие герои чеховских пьес, подобно Иванову, расставались с изжитыми идеями, но, не в пример ему, если даже еще не находили новой, истинной, то верили, что она будет найдена (он больше обращен к прошлому, с которым разрывает, они — к будущему, которое предвидят, предчувствуют), и потому-то, вместо ухода из жизни, утверждают жизнь, — их лейтмотив: «надо жить», «надо работать», — и мужественно переносят невзгоды безвременья в надежде на завтрашний день. Между самоубийством Иванова и самоубийством Треплева, случившимся восемь лет спустя, разница принципиальная: Иванов был шагом вперед сравнительно со Львовым, Треплев — шагом назад сравнительно с Ниной. Время между написанием «Иванова» и написанием «Чайки» — это дистанция, целый этап идейного и художественного созревания Чехова, отражавшего процессы брожения и созревания в социальной почве России.

Эта связь, как правило, разрывалась, — дескать, «Иванов» написан в старой, традиционной драматической манере, поэтому, в противоположность «Чайке», имел успех в домхатовском театре. На это можно ответить словами Немировича-Данченко: «Но {305} этот успех не оставил в театре никакого следа. Потому что это все-таки было не “чеховское”»[[42]](#footnote-22). «Чеховское» появилось в спектакле Театра имени Пушкина.

Чехов выстрадал свой оптимизм. Из глубоких драматических испытаний он вынес свой радостный вывод — свой возглас: «Здравствуй, новая жизнь!» — в последней пьесе, в преддверии революционной бури, приход которой он пророчил.

В «Вишневом саде» тема крушения выступает в образе погубленного «вишневого сада». Отчаянию по поводу его гибели противостоит твердая уверенность и обещание: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого…»

Слова Сони из финала «Дяди Вани» мы вновь слышим в устах Ани: «… и перед нами откроется новый, чудесный мир», «… и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце…» Оптимистическая нота становится все громче от пьесы к пьесе — работа «крота истории» чувствовалась художником все явственней, слышен был подземный гул приближающейся революции. Ольга в «Трех сестрах» говорит: «… кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем», а Трофимов в «Вишневом саде» утверждает, что счастье идет, «подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги».

Шаги истории различал Чехов среди шума либерального витийства, среди похоронных вздохов и пессимистической жестикуляции упадочнической литературы, слышал и стремился, чтобы их услышал читатель.

Конец 1950‑х гг.

# Зачем люди ходят в театр…[[43]](#endnote-23)

Стоял жаркий летний день (выходной день к тому же!), а московские театральные администраторы с тоской и вожделением посматривали на сияющий небесный лик. О если бы этот лик помрачился да обдал бы холодом и дождем (хорошо бы со снегом в придачу!) этого беспечного, этого уклоняющегося от повышения своего культурного уровня зрителя, ох если бы загнал его в пустующие, взыскующие живого человека помещения!

Впрочем, за одну театральную дирекцию можно было в этот день быть спокойным, — я имею в виду дирекцию Театра имени Ленинского комсомола, пригласившую для участия в спектакле «Шивой труп» артиста М. Ф. Романова.

И в самом деле, публика валом повалила и на утренний и на вечерний спектакли, люди стояли в проходах, жались к стенам, {306} и никто не жаловался на духоту, жаловались те, кто остался на свежем воздухе!

— Что ж тут удивительного, — услышал я голос позади себя, — на то он мастер, мастер искусства!..

— И какой еще мастер, — отозвался другой голос, — в этом все дело!

— Да нет, не в этом, — подумал я, мысленно включившись в этот диалог, — нет, далеко не в этом! Я и раньше видел Романова, и думаю, что и сегодня он не затем пришел сюда, чтобы показать, какой он мастер, да и я не затем пришел, чтобы убедиться в этом. Спору нет, надо заботиться о форме, если хочешь удержать содержание, так же, как, скажем, надо позаботиться о пище, если хочешь поддержать свою жизнь, но ведь не раз уже выяснялось, что мы питаемся, чтобы жить, а не живем, чтобы питаться. Не так ли обстоит дело с мастерством, которое у иного исполнителя приобретает какой-то особый гастрономически-потребительский привкус?! Наказание, которое жизнь налагает за эту позицию, страшнее не придумаешь: потеря мастерства! И к каким бы отчаянным мерам ни прибегал мастер, как бы судорожно ни удерживал ускользающее мастерство, оно покинет его, и вот мы уже видим, как он красуется весь в знаках отличия и в штампах! Поэтому, когда я слышу кругом — мастер, мастерство, уровень мастерства, повышение мастерства, мне хочется сказать: прекрасно, но не забывайте при этом притчи о субботе — не человек для субботы, а суббота для человека. Вот я даже к Евангелию обратился, чтоб объяснить свою мысль!

А ведь есть мастера утверждать обратное: в «мастерстве» вся их цель, смысл бытия и слава, их гонорары, восторги их поклонниц, их звания и благоволение управлений культуры, их жизнь! Но тут же и их смерть. А пока что они поднимаются на сцену и приступают к демонстрации своего мастерства, подобно тому как атлет демонстрирует свою роскошную мускулатуру, свои выдающиеся бицепсы и спереди, и сзади, и кругом — алле оп! — для того, чтобы, закончив «показ», требовательно ждать оваций. И я, зритель, тороплюсь им аплодировать, отдавать дань их мастерству, но со смутным чувством, что совершается нечто неблаговидное, неловкое, с желанием обменять всю пышность эту на простое человеческое чувство, на задушевно произнесенное слово.

Не только об актерах идет здесь речь. Есть мастера кисти подобного же «профиля». И есть мастера слова — слова, которое воистину переродилось у иных в «слова, слова»… Есть мастера режиссуры, и те, кто считает себя «мастерами формы», и даже те, кто презирает всякого рода «фокусы» и жестоковыйно настаивает на одной лишь «жизни человеческого духа» на сцене. Бедный дух, чего они только с ним не делают! За неимением Станиславского в душе — со Станиславским по шпаргалке тренируют и дрессируют его до тех пор, пока дух не испарится.

{307} И не только мастера драмы. Случалось ли вам, читатель, заслышав по радио пение, выключать приемник? Я частенько это делаю, но не потому, что не люблю пения, напротив, я слишком люблю пение, чтоб частенько не выключать радио. Дело тут не в плохих певцах или в плохо обученных певцах (тут и говорить было бы не о чем!). Нет, я имею в виду хорошие голоса и хорошо поставленный голоса, и даже высокопоставленные (из Большого театра, например) голоса (не все, не все, конечно, а лишь иные, «избранные»).

Ну разве могут сравниться с ними по мастерству, скажем, — позволим себе такую аналогию — певцы из тургеневского рассказа. И все же им, этого рода мастерам, как до звезды, далеко до безвестных, бессмертных тургеневских певцов. Ибо за шумной выставкой их мастерства чувствуется подчас такая душевная тривиальность, такая служебная лямка и заезженная дорожка, такое бездушное отношение к той самой душе, которой они хвастливо себя воображают, бессовестно наигрывая душевность, что неудивительно, когда, слушая фиоритуры иной певицы, не то что слушать, жить не хочется!!

Кстати, о пении. Оно прервало наши размышления — мы и не заметили, как окончилась первая картина «Живого трупа», снова открылся занавес и на сцене появились цыганский хор и слушающий его в сторонке Протасов — Романов. С этой минуты наши взгляды были прикованы к Протасову, и мы уже не могли их отвести от него, почти не взглянув на певцов, хотя он все молчал, а они все кричали, и причина была лишь в том, что он слушал куда лучше, чем они пели, — такому бы слушателю не такой бы хор!

Но сам он не спешил попрекать певцов, а тем более раздражаться оттого, что они не слишком хорошо и одушевленно поют. Затаенным слушанием своим он искупал некоторую шаблонность их пения, он прислушивался к самой сердцевине песни, нас самих заставлял быть более терпимыми. Он слушал и все глубже уходил в музыку, уводя, с собой зрителя, он слышал в песне и светлое в ней, и озорное, и ее омуты, и ее полеты. Он вбирал в себя все то человеческое, чего не выразить словами, потому что ведь зачем-нибудь да существует музыка… Он отдавался радости познания человека через музыку, и на лице его пробегали тени, словно отражение того, что происходило в этот момент в его собственной душе. Он поворачивал голову к поющим, останавливал свой взгляд на Маше, словно хотел сказать им всем, что то, что есть в них настоящего, чистого и лучшего, обнаруживается через песню, которой они отдаются, и что он желал бы, чтоб они всегда были вот такими, как сейчас, какими на самом деле являются, а не такими, какими кажутся или вынуждены казаться. И он снова погружался в музыку и чуть-чуть шевелил головой от преисполняющего его восторга, и вот уже слезы проступали в его глазах… Долгие аплодисменты завершили эту сцену, и я не {308} помню еще случая, чтоб после пения аплодировали не певцам, а слушателю.

Уже по этому молчаливому вступлению можно было догадаться, как именно актер понимает Протасова, и почему ему полюбилась эта роль, и что он хочет сказать этим образом зрителю. А хочет он сказать, как видно из всего, что человек по своей натуре хорош и что надо ему помочь быть хорошим. И хочет он это сказать не только как Протасов, но также как Романов. Вот зачем он пришел в театр и нас позвал, а вовсе не затем, чтобы показать, какой он мастер.

Протасов у Романова согласен с тем, что он всячески скверен и грешен, особенно он удручен своим безволием. Имеется, однако, в нем нечто, что он знает твердо и от чего не отступится и что бережет в себе как зеницу ока, — ту истину, что есть человек и правда, и все то, что с этим не согласуется — с человеком и правдой — противоестественно и не имеет права на существование. Эта противоестественность вызывает у него нельзя сказать чтоб протест или возмущение, а скорее удивление, печальное удивление по поводу того, что она, эта противоестественность, все же существует. И каждый раз, когда ему приходится объясняться по этому поводу, то есть говорить о том, что и без слов очевидно и само собой разумеется, он испытывает чувство стыда и недоумения.

Когда князь Абрезков попрекает Федю, вполне, впрочем, доброжелательно, беспутной жизнью и говорит ему, что надо-де трудиться, то Федя, не отрицая своей виновности, испытывает при этом такое чувство неловкости за князя, все-таки порядочного человека, в устах которого эта правда о труде звучит как ложь, как проявление всеобщей фальши, что он комкает свой ответ в растерянности, которую из деликатности пытается скрыть.

Вот эта человечность темы и человечность ее выражения и привлекает к Протасову внимание зрительного зала.

Чем, в самом деле, привлекает к себе Протасов, ибо это ведь не только успех Романова, но и Протасова, в первую очередь Протасова, и, просим обратить внимание, весьма актуальный успех. Чем именно привлек к себе, и так остро, сам Лев Толстой, собрав переполненный зрительный зал?

Воспользуемся поводом, чтоб поговорить об этом в преддверии юбилея Толстого: скоро полвека со дня его смерти, и нам кажется, что давно уже зреет потребность в расширении осваиваемого нами толстовского наследия. Достаточно ли ограничиваться восприятием его как великого критика и отрицателя старого мира? А его позитивный вклад? Я имею в виду, например, нравственную тему у Толстого. Вся ли она отвергается нами, вся до конца? Да, если речь идет о философии, согласно которой нравственное самоусовершенствование обусловлено идеей «непротивления злу насилием» и только при таком его происхождении реально и возможно, то тут и говорить не о чем — подобная моральная {309} программа отбрасывается нами с порога. Но значит ли это, что моральное воспитание и самовоспитание, стремление к нравственному идеалу и совершенствование на этой почве немыслимо вне такой компрометирующей зависимости? И значит ли, что сам Толстой, весь Толстой в этой сфере немыслим вне толстовства? Разве то, что мы называем совестью, душевной чистотой, чувством справедливости и что известно нам как свойства героев Толстого и как свойство самого толстовского пера, излучающееся вовне и пробуждающее в нас чувства добрые, разве эти свойства — все они — носят печать толстовщины? И если иные из них отягчены этим предрассудком, значит ли, что в них плевелы нельзя отделить от чистого зерна и мы вправе под этим предлогом крест-накрест перечеркнуть моральную тему у Толстого? Но не выглядит ли чистоплюйством и высокомерием (порожденным равнодушием) подобное пренебрежение к этим лежащим перед нами непочатым богатствам, в которых мы сейчас нуждаемся? Вопросы, спору нет, сложные, но ведь пора их как-то уже и разрешать, а ведь они почти что не поставлены. И дело-то ведь серьезное.

Идея нравственного совершенствования, когда она выдвигалась как способ одоления зла и эксплуатации, все равно, по искреннему ли заблуждению автора «Воскресения» или злоумышленно использованная поповствующими и иными поклонниками Толстого, идея эта есть ложь и лицемерие и служит закабалению масс. Но когда мир эксплуатации повержен и острый меч диктатуры обнажен на случай, если этот поверженный мир как-либо так или иначе попытается реваншировать, в этих условиях моральное начало, или — не будем бояться этих слов — идея нравственного совершенствования человека приобретает наконец опору для своего реального, а не донкихотского существования, и задача в том, чтоб этому содействовать.

Моральный фактор с каждым днем получает все более решающее значение в нашем обществе, во всех сферах нашей жизни — в семье, в труде, в личных отношениях. И вот я спрашиваю, обойдемся ли мы без Толстого в этом великом деле, которое сам Толстой считал кровным для себя, смыслом и духом всего своего существования?! Или с нас хватит сатиры на Облонского и описания Аустерлица? Не знаю, для меня недостаточно, и для сына, которого я воспитываю, недостаточно, и, смею думать, для всех и каждого недостаточно. Если же кто сомневается, можно ли отделить положительное от отрицательного в этой теме у Толстого, я отвечаю: пойдите и посмотрите Романова.

Романов не скрывает, но и не выдвигает вперед непротивленчества Протасова, его пассивности, словом, его толстовства — эти свойства составляют оборотную сторону медали, которую артист лишь время от времени приоткрывает как бы в знак некоторого предупреждения. Современного же зрителя больше к себе привлекает лицевая сторона медали (и эту потребность зрителя разгадал {310} актер), то есть убежденность героя в том, что человек, если захочет, может быть лучше, и сам он, этот герой, хороший человек, чудный человек, который вызывает к себе уважение и невольное желание быть на него в этом хорошем похожим. Большего Романову, пожалуй, и не нужно…

Сильно провел Романов разговор Феди с художником Петушковым, особенно то место, где Федя говорит, что он счастлив от мысли, что не поступил дурно с Машей, не воспользовался ее доверием.

«… Один добрый поступок у меня за душой — то, что я не воспользовался ее любовью. А знаете отчего?» Отчего, в самом деле? И как ответили бы на этот вопрос иные наши осмотрительные и понаторевшие в тонкостях толстовства коллеги по перу (не все, не все, конечно, а лишь иные)? Отчего, переспросят они, Протасов не воспользовался любовью Маши? Очень просто, ответят они, — жалость, христианский долг, словом, толстовщина. Поразительно, но Петушков так именно отвечает, буквально этим словом — «жалость». «Жалость…» — говорит он, и говорит так, cпровоцированный, кажется, автором, который хотел внести ясность в вопрос и воспользоваться случаем, чтоб несколько растолковать свою позицию.

Федя отвечает Петушкову: «Ох, нет. (Удивительную интонацию какого-то горестно-негодующего изумления вкладывает в это восклицание Романов, — дескать, даже Петушков, сам художник, милый человек, так упрощенно понимает Толстого.) У меня к ней жалости не было. У меня перед ней всегда был восторг… Не погубил я ее просто потому, что любил. Истинно любил. И теперь это хорошее, хорошее воспоминание». И дальше, как отмечает ремарка, Федя «приходит в восторг» от озарившей его мысли: «Вот сейчас пришло в голову: оттого-то я люблю Машу, что я ей добро сделал, а не зло. Оттого люблю».

Всю свою душу вкладывает Протасов в эту воистину великую мысль — люблю потому, что добро сделал. А подтекст этих слов, который Романов обращает к зрителю, кажется, звучит так:

— Ведь вот я жизнью заплатил за эту истину в наивной уверенности, что она осуществима в мое время, но вы, сидящие здесь, вы призваны жить для этой истины, и сама жизнь вокруг вас склоняет вас к этому, так становитесь же лучшими, раз получили такую возможность.

И актер присоединяется к этому голосу, как бы добавляя:

— Прекрасное не появится у вас само собой, без вашего желания, без ваших усилий, без вашей решимости, без вашего сознания, я затем и пришел сюда, чтоб убедить вас в этом…

Так Романов в образе Протасова переставляет акцент с одного мотива на другой. Возможно, что в прежнее время, в дореволюционное время, особенно тогда, когда вопрос о насильственном свержении старого мира стоял на повестке дня истории, передовой актер, играя Протасова, отнесся бы более критически {311} к этому герою, подчеркнув, что средства, которыми он осуществляет свои идеалы, способны только погубить эти идеалы.

Историзм в освоении классики на сцене состоит в том, чтоб учитывать не только время, когда пьеса была написана, но и время, когда она показана, для того чтобы требования времени, современность достойно прозвучали в спектакле.

Найдет ли Романов себе последователей? Не только среди актеров или режиссеров, но и среди исследователей и, наконец, а то и в первую голову, среди педагогов, учителей, тех самых, которым доверены миллионы юных душ, жаждущих благотворного посева…

Обаяние романовского таланта есть обаяние человечности, обаяние чистого сердца. Не только своей сердечностью, конечно, подкупает артист, — роль, которую выполняет здесь разум, заключается в том, чтоб осмыслить, оценить и, наконец, поощрить эти, казалось бы, необдуманные движения сердца.

В сцене со следователем Протасов у Романова в своем унижении и в своем одиночестве обнаруживает спокойное достоинство и гордость, однако (и это, пожалуй, главное) он не кичится своей гордостью, нет в нем ни малейшего вызова, а тем более сладостного упоения своим одиночеством, в котором он мог бы черпать силу. Он черпает силу в своих отношениях с людьми. Надутый чинуша куражится над своей жертвой, но Протасов со скорбным удивлением смотрит на него, пораженный тем, до чего может пасть человек. И в этом поединке Протасов тем более берет верх, что его возмущение чиновником умеряется и как бы просвещается пониманием происхождения этой наглости, этой самодовольной глупости, и он своим умственным взором как бы предвидит будущее. Если в лице толстовского Протасова выступает добро, то в данном случае, у Романова, уже не такое добро, которое, кроме своей доброты, ничего не знает и теряется перед обращенным на него издевательским взглядом зла. Нет, у Романова это уже добро, которое сознает не только свое право, но в свою силу, и свой неизбежный триумф, так что зло в лице этого чиновника лишается своей уверенности и трусливо мечется, словно предчувствуя свою гибель. Так и исполняет свою роль Романов, стремясь придать современное звучание толстовской пьесе, и его поддерживает в этом страстно слушающая аудитория.

Вот зачем, следовательно, пришел в театр актер и зачем, стало быть, пришел в театр и зритель. Не затем же, в самом деле, чтоб удостовериться, что царское законодательство о браке не удовлетворяет требованиям социалистического общества, не ради же этого сюжета мы спешили по такой жаре в театр!

1959 г.

# **{****312}** Автор и актерО трактовке художественного образа[[44]](#endnote-24)

## 1

В свое время И. Ростовцев, видный деятель русского и советского театра, известный своими дореволюционными постановками Горького, носился с мыслью обратиться со своего рода письмом к научным работникам в области литературы. Он говорил:

«Мне кажется, что литературоведы, или, как их прежде называли, словесники или филологи, не дают себе достаточного отчета в той роли, которую они играют или, во всяком случае, призваны сыграть. Как мне кажется, они недооценивают себя и свой труд. Я могу судить об этом по тому, например, что свои работы они главным образом, если не единственно, обращают друг к другу, что, конечно, имеет свой смысл как установление так называемой научной общественности. Но не худо бы, если бы их голоса выходили за пределы этого круга; они рассчитывают, правда, на некую случайность, что ими заинтересуются и неспециалисты. В проспектах, информирующих о выходе литературоведческих изданий, только в крайнем случае указывается, что они могут пригодиться студентам вузов в качестве учебного пособия. И мне ни разу еще не приходилось читать или слышать, чтобы подобные проспекты апеллировали к вниманию режиссеров, артистов или чтецов. Но ведь сколько-нибудь серьезный актер и любой режиссер, какой бы он ни был, когда они готовятся к постановке пьесы или роли, ищут, где только могут, литературный материал, касающийся интересующего их предмета, особенно если он дает истолкование и анализ произведения.

Так всегда поступал и я. Когда я ставил пьесу Горького “Варвары” (ставил, по-моему, первым), то материал, которым я тогда имел возможность пользоваться, не отличался высокой научностью, он отражал отсталый, хотя одно время модный, вульгарно-социологический взгляд на вещи. Упомянутая пьеса рассматривалась как лишенная каких-либо положительных персонажей; единственным положительным лицом признавался автор, который ко всем остальным персонажам занимал якобы критическую позицию. Среди прочих отрицательных фигур особенно отмечалась и выделялась как мещанский тип центральная фигура пьесы — Надежда Монахова.

Помню, эта точка зрения не пришлась мне по вкусу, художественный инстинкт бунтовал, но я подавил его и, чего греха таить, даже увлекся тогдашней точкой зрения. И вот стал работать над спектаклем в указанном направлении, не подозревая, что качусь к пропасти. Премьеру мы начали при переполненном зрительном зале, а доигрывали почти при пустом: люди уходили, смущенно извиняясь; на втором спектакле в зале было всего несколько человек. Пришлось снять пьесу с репертуара. {313} Я был, естественно, глубоко огорчен, но дело не столько в переживаниях — я был озадачен: чем, собственно, вызвана неудача? Мне объясняли: Горький-де драматург, “между нами говоря”, слабоватый, сам в этом признавался, так что ларчик просто открывается, нечего мудрить. Но я не сдавался — проще всего обвинить автора. А если виноват я, режиссер, и актеры?! Прошло несколько месяцев, и я случайно (повторяю, случайно, книги и сборники по литературоведению плохо доходили до нас, особенно в провинции, библиотеки неохотно их выписывали — нет, мол, массового спроса) познакомился с появившимися за это-время новыми исследованиями. Анализ “Варваров”, который я там нашел, показался мне чрезвычайно убедительным. В нем доказывалось, что Надежда Монахова — фигура, заслуживающая сочувственного внимания и должна быть в этом отношении не только выделена, но и противопоставлена всем остальным воистину варварам. И вот, обуреваемый чувством реванша (я имею в виду не только себя, но и автора, перед которым чувствовал себя виноватым), я решился на рискованный, а в условиях провинции безумный шаг: в том же сезоне переработать и заново показать “Варваров”. На премьеру пришло десятка два энтузиастов и друзей театра. Но этого было достаточно — слухи обошли весь город, и в следующий раз зал был переполнен, а затем спектакль шел за спектаклем, яблоку негде было упасть. В дальнейшем “Варвары” широко пошли по России… Выходит, что литературоведы, написавшие свои исследования в расчете на небольшой круг специалистов и любителей, сыграли крупную роль в деле идейного воспитания масс.

Я взял лишь одну пьесу Горького, но есть и другие его пьесы, есть Чехов, Островский, Гоголь, есть, наконец, Шекспир!

К этому я хочу добавить, что речь идет не только о литературоведах, облюбовавших драматургию, нет, речь идет о всех ученых, на чем бы они ни специализировались — на поэзии или прозе. Я имею в виду здесь тот воистину грандиозный размах и масштаб, который приняло в нашей стране художественное чтение. Многие лица, очень многие, признавались мне не без некоторого конфуза, что по-настоящему они освоили Пушкина благодаря В. Яхонтову или Д. Журавлеву, благодаря мастерству чтеца. Но ведь это не просто чтение: без осмысления, без толкования, без позиции оно невозможно. Поэтому тот же В. Яхонтов, Д. Журавлев, А. Закушняк, С. Кочарян, Н. Першин и многие другие с надеждой обращаются опять же к литературоведам. И вот я спрашиваю, понимают ли последние свою ответственность, сознают ли свою миссию перед лицом — это не фраза! — миллионов? Я говорю об этом, чтоб их поблагодарить, достойно оценить их роль в деле духовного воспитания народа.

Но раз вопрос ставится так, то я позволю себе выразить пожелания или, если угодно, претензии. Во-первых, нам было бы желательно, чтоб товарищи ученые учли особый склад наших {314} умов, характер нашего восприятия — более эмоциональный, чем рационалистический. Хотелось бы, чтоб теория донесена была живо, обстоятельно, убедительно, чтоб меньше было схоластики.

Второе, на что я позволил бы себе обратить внимание, — это пожелание большей аккуратности, если можно так выразиться. Я имею в виду следующее: если мы, художники, разрешаем себе (и имеем на это, мне кажется, некоторое право) быть субъективными — в известных, конечно, пределах, — то ученый обязан быть строго объективным. Он обязан видеть в произведении именно то, что там в самом деле содержится, не допуская по тем или другим часто весьма случайным мотивам своего произвола, как это бывает, когда под пером такого ученого художник становится то более передовым, то, напротив, более реакционным, чем он является на деле, — то есть он обязан раскрывать художника в строгом соответствии с его произведениями, независимо от личных симпатий и вкусов ученого.

Субъективный произвол ученого, особенно когда речь касается драматического произведения, для нас оборачивается подлинным бедствием. Практика показывает, что поставленная согласно такому толкованию пьеса Чехова или Островского проваливается с треском: одно дело, когда актеры играют на сцене согласно с теми внутренними закономерностями, которые подчас бессознательно наметил для них автор и которые ученому следует сознательно раскрыть, и совсем другое дело, когда они играют, подчиняясь, может быть, эффектному, но необоснованному домыслу: появляется фальшь и насилие, и пьеса надолго теряет свою репутацию. Следовательно, я прошу осторожности, строгости, внимания, научной совести.

Я все это говорю и потому, что мы, режиссеры, актеры, чтецы, тоже своего рода литературоведы, ибо мы тоже занимаемся толкованием художественного произведения и рассматриваем ученых как своих соратников и хотели бы, чтоб и они в свою очередь взглянули на нас в этом, возможно, неожиданном для них свете. Ведь чем черт не шутит, — может быть, и мы в процессе воплощения художественного произведения сделаем какое-нибудь открытие, которое пригодится ученому в его построениях. Но для того чтобы мы успешно сыграли эту роль, чтобы раскрылись крылья нашей фантазии, нам нужна почва, база, так сказать, с которой мы могли бы совершать свои полеты, а такой базой и являются литературоведческие исследования. Вот что, следовательно, значит для нас, может значить для нас литературная наука!»

Я привел обширное высказывание И. Ростовцева, но оно представляет собой лишь краткую выдержку из того, что он говорил на эту тему вообще. В аналогичном плане высказывались К. Станиславский, Вл. Немирович-Данченко, В. Качалов, И. Москвин, {315} Л. Леонидов, В. Мейерхольд, Н. Хмелев, А. Лобанов, Ю. Завадский, М. Астангов, Б. Ливанов и другие видные деятели нашего театра. Проблема, на которую в данном случае следует обратить внимание, есть проблема толкования художественного произведения артистом, когда он выступает в качестве не столько исполнителя, сколько интерпретатора. Проблема эта не может не заинтересовать наше литературоведение: здесь не исключается известная координация действий и, во всяком случае, учет того, что делается в интересующей обе стороны области.

Тут возникают по крайней мере два вопроса. Первый можно самым общим образом сформулировать так: «история и современность», иными словами — *создание* произведения, написанного пятьдесят или сто лет тому *назад*, и его *восприятие* пятьдесят и сто лет *спустя*. Скажем, 1860 год и 1960‑й должны обрести точку пересечения, то есть найти формулу освоения. Актер, кого бы он ни играл — Гамлета или Джульетту, Катерину или Чацкого, — должен быть *одновременно* погруженным и в эпоху, в которую происходит действие, и обязательно в эпоху, когда оно показывается зрителю — только такая диалектическая взаимосвязь способна принести хороший результат. Это — закон, нарушение которого приводит к плачевным итогам, и в подтверждение этому можно привести тысячу примеров, когда, казалось бы, классическое произведение, предмет гордости человечества, терпит неожиданное крушение.

Бывает, что режиссер под законным предлогом, что он хочет понять и ощутить эпоху, которую собирается показать в «Отелло» или «Грозе», выключает себя из современности, живет целиком «там», отгораживаясь от того, что происходит в этот момент «здесь», и вот, думая, что он достигает всего, — все теряет. Я видел поставленные по этому рецепту «Ревизора» и «Горе от ума». Несмотря на участие прекрасных актеров, они сеяли скуку и опустошали зрительный зал…

И каждый раз, когда великое классическое произведение кажется со сцены скучным, для меня это не столько доказательство того, что оно не выдержало суда времени, сколько доказательство того, что история, не преломившаяся через современность, не приобретшая связи с современностью, не воспринимается даже как история.

Второй вопрос — «автор и актер», «автор и режиссер», «автор и художник» (живописец), «автор и композитор». Здесь нужно выяснить характер и пределы толкования одним художником другого художника при учете того, что они должны «ужиться», что должны найти согласование две художественные индивидуальности, и, следовательно, это вопрос о природе их взаимоотношений.

Забегая вперед, следует со всей определенностью подчеркнуть, что один художник занимает подчиненную позицию по отношению к другому, что его роль интерпретирующая; эту роль {316} можно осуществлять весьма расширительно, однако не настолько, чтобы оттеснить, а тем более подменить собой первого, который в этом случае должен послужить второму пьедесталом для демонстрации его неповторимости. Правда, история театра знает случаи, когда индивидуальность актера настолько превышала скромную величину автора, что последний только благодаря данному актеру и вошел в историю. Однако такой случай не меняет главного. Но и об этом главном следует сказать, что оно не делает неизбежным второстепенность и чуть ли не второсортность художественной индивидуальности исполнения. Из вторичности данной роли вовсе не проистекает ее второстепенность; артисты, подавляя автора, подавляют тем самым себя. Добровольное подчинение есть в этом случае условие самобытности. На первый взгляд это может представиться странным, но опыт учит, что чем больше актер отдается автору, забывая себя, тем более он выделяется; чем меньше старается показать себя, тем больше обращает на себя внимание. Чем более Москвин и Качалов старались воплотить Чехова, тем более они сами обнаруживались как Москвин и Качалов. Чем больше Леонидов погружался в Достоевского в «Братьях Карамазовых», тем глубже раскрывал собственный талант.

Возьмем примеры из нашего времени. Испокон века художники, композиторы, актеры, режиссеры старались раскрыть художественную индивидуальность автора «Ромео и Джульетты»; и мне кажется, пальма первенства должна быть вручена композитору С. Прокофьеву, который в своей музыке к балету на эту тему дал самую квинтэссенцию трагедии Шекспира. Проникнув в гений Шекспира, он нашел и свой гений. А если говорить о толковании «Ромео и Джульетты», то и здесь, думается, он превзошел всех комментаторов. То же следует сказать о А. Хачатуряне и его музыке к лермонтовскому «Маскараду». В ней тревожная лермонтовская муза обнаружилась с необычайной, почти физической наглядностью. И разве музыка Хачатуряна не есть вместе с тем и толкование Лермонтова, понимание Лермонтова, причем такое, которое трудно оспорить?

Известно, что музыку к «Маскараду» писал, например, и А. Глазунов. Я слышал эту музыку в подлинно лермонтовском спектакле, поставленном В. Мейерхольдом (как подошла бы ему музыка Хачатуряна!). Но Глазунов и здесь старался походить на Глазунова, не терять своего «лица», и потому оказался слабее Мейерхольда, глубоко вошедшего в лермонтовский мир. Хачатурян же забыл себя и думал только о Лермонтове и был вознагражден тем, что выразил страстную тоску Лермонтова. И тут важно сразу установить и подчеркнуть, что речь идет не просто о сюжете и образах и о самом «материале» произведения, даже не об его «духе», — речь идет об умении раскрыть автора.

Станиславский и Немирович-Данченко во главу угла ставили именно это умение.

{317} Задача и трудность ее решения состоят в том, чтобы *открыть* и *понять* автора. Неудача спектакля вызывается, как правило, нерешенностью как раз этой задачи; удача — ее решением, результатом правильного, если так можно выразиться, диагноза. В своей известной книге «Из прошлого» Немирович-Данченко устанавливает понятие «чеховское», «достоевское», «толстовское», утверждая, что, когда будет понято это начало, будет решено и все остальное. Немирович-Данченко открыл Чехова именно благодаря такому способу: прежде чем показать жизнь, изображенную в «Чайке», он старался увидеть автора, и только тогда увидел и жизнь, каковая поэтому оказалась в самом деле жизненной, а не декоративной, условной и вымышленной, как в Александринском Театре, начинавшем с другого конца.

Покойный В. Дмитриев, принадлежавший к наиболее выдающимся деятелям в области художественного оформления спектакля, был подлинным мхатовцем. Ибо многие другие — люди, вне всякого сомнения, талантливые — втайне рассматривали сцену как выставочный павильон, которым они пользовались, чтобы экспонировать свою картину. Они действительно обращали на себя внимание, и часто случалось, что при поднятии занавеса публика бурно им аплодировала (правда, затем, поняв, что ее обманули, она довольно прохладно принимала новые выходки художника, мешавшего смотреть спектакль, хотя и заставившего говорить о себе).

Дмитриев был художник-интерпретатор, толкователь, исследователь автора, пользовавшийся присущими ему средствами познания. Эпоха, быт, обстановка его интересовали, конечно, — он добросовестным образом изучал их, однако рассматривал как подготовительный этап, ибо его интересовала эпоха лишь у данного художника, быт лишь у данного художника, он добивался того, чтобы эпоха преломилась через данного художника. Он, подобно режиссеру, подобно актеру, искал авторское, «чеховское», чтобы, проникнувшись им, чеховскими глазами взглянуть на эпоху, быт, архитектуру, интерьер и даже пейзаж. Ведь и пейзажи бывают разные, а в искусстве — подчас и более разнообразные, чем в жизни: можно говорить о тургеневском пейзаже, или толстовском, или горьковском.

Не только человек зависит от природы, но и природа от человека, в данном случае — от природы его таланта. Вообразим себе, например, что три таких художника, как Серов, Левитан, Репин, нарисовали бы один и тот же пейзаж, одну и ту же, скажем, полянку, даже одну какую-нибудь облюбованную ими березку. Можно заранее предсказать, что мы получили бы три совершенно различных березки — «серовскую», «левитановскую» и «репинскую», а тот, кто потребует «соответствия действительности», вульгарно понимая закон отражения действительности в искусстве, тот, по-видимому, забракует все три картины, как искажающие действительность, и обратится к фотоаппарату {318} «Зоркий», каковой в самом деле мог бы оказаться более зоркими в отношении разных деталей, пропущенных тремя упомянутыми «ротозеями»-художниками.

Роль, подобную «Зоркому», выполняют, на мой взгляд, многие художники-декораторы, которые сохраняют нейтралитет, устраняют себя и «добросовестно» показывают то, что требует ремарка автора: зима — так зима, лето — так лето, — не желая понять, что и зима и лето бывают разными, в зависимости от того, в чьем произведении они появляются.

Возвращаясь к Дмитриеву, мы остановимся на его художественном оформлении чеховского «Дяди Вани».

Нам пришлось как-то писать, что для чеховских пьес характерно, что начинаются они картиной весны, а кончаются картиной осени: весна как символ упования, осень — разочарования и крушения иллюзий. У Дмитриева весна чеховская, так же как чеховская осень. Не просто весеннее время года с так называемыми «весенними приметами», а весна как тонус — зелень буйная, бурная, лезущая из всех пор, кульминация надежды и восторга, — казалось, самим актерам эти весенние сигналы послужили своего рода камертоном. И осень с ее «осенним» тоном печальной и неизбежной развязки, но без «слезы», осень ненавязчивая, а сдержанная, мужественная, стоически чеховская. Чеховский аромат чувствовался в атмосфере дома, в расположении комнат, окон, дверей, мебели. И если художник даже «расставлял стулья» в доме дяди Вани, то руководствовался не собственным: вкусом или соответствующими иллюстрациями, характеризующими соответствующий быт, а чеховским углом зрения.

Индивидуальность актера позволяет раскрыть индивидуальность автора, грань или ракурс этой индивидуальности — явление-это можно проследить на примере таких мастеров, как Яхонтов и Журавлев. Это разные художники, с различными, если не сказать противоположными, творческими индивидуальностями, с различной палитрой изобразительных средств, каждый со своим мироощущением. Они оба обратились к одному автору — Пушкину. Кратко можно бы выразиться так: Яхонтов обнаруживал «мудрость» Пушкина, Журавлев — его «страсть».

Наиболее стойкой и основательной оценкой пушкинского стиля считается его простота. Простота не как исходная, а как завершенная ступень, как результат одоления, как превращение сложного исчисления в лаконичную формулу — вот секрет простоты (а не элементарности), которым владел Яхонтов, раскрывая Пушкина. Прозрачность мысли при ее беспредельной глубине, достигаемой, несмотря на расстояние, простым глазом, — такова особенность яхонтовского прочтения Пушкина.

Журавлев же удивительно верно ухватил темперамент Пушкина, легкий и вместе с тем боевой, наступательный и изящный, озорной и весьма серьезный. Слушая Журавлева, я каждый раз; вспоминал слова Маяковского по адресу Пушкина — «африканец»; {319} да, это человек страсти, страсти просветленной, и поэтому в ней всегда присутствует радость.

Оба артиста, служа Пушкину, нашли в себе свою индивидуальность.

Рассмотрим подробнее, на конкретном примере, вопрос о взаимоотношениях между автором и актером.

## 2

Случилось так, что мы увидели в исполнении М. Романова обоих Протасовых подряд (один спектакль вслед за другим) — толстовского из «Живого трупа» и горьковского из «Детей солнца» — и что оба героя показались нам чем-то очень схожими: сама их внешность (грим) поддерживала в нас это впечатление. Если же не забывать, что оба Протасова не только различные, но даже спорящие друг с другом образы, то придется констатировать, что толстовский Протасов оказывал весьма сильное влияние на горьковского. А если выразиться резче, то можно сказать, что он перетягивал на свою сторону горьковского Протасова и последний, несколько посопротивлявшись для виду, охотно пошел у первого «на поводу».

Это явление можно объяснить по-разному, но одно из существенных объяснений состоит в том, что в обоих случаях перед нами выступает романовский образ, образ, принадлежащий Романову. Последний оттесняет (правда, чуть-чуть и, конечно, с должным почтением, но все же оттесняет) обоих великих писателей — одного больше, другого меньше — для того, чтоб, так сказать, сделать заявку на своего собственного, оригинального, романовского Протасова. Эта заявка, или, лучше сказать, декларация, могла бы прозвучать, если дать слово актеру, приблизительно так:

— Я настолько сжился, сроднился с обоими Протасовыми, до такой степени они мне дороги, что не только от них ко мне (что само собой разумеется), но и от меня к ним кое-что «перепало». Я даже не могу представить себе (прошу прощения за самоуверенность), как они вообще могли появиться на свет без моего участия, во всяком случае в том виде, в каком вы их находите, когда являетесь на мой спектакль. Они «мои» и принадлежат мне не меньше, если не сказать больше, чем Толстому и Горькому. Роль этих писателей я могу свести к поговорке: «Написано — и с плеч долой». А я живу и продолжаю жить с ними, моими героями, сколько вечеров — не счесть! — и каждый раз целый вечер провожу с ними и, даже когда снимаю грим, не могу и не хочу с ними расстаться и продолжаю жить с ними, ими — до такой степени, что дома меня называют то Федором Васильевичем, то Павлом Федоровичем (кстати, обратите внимание: не случайно ведь Горький назвал своего Протасова Павлом *Федоровичем*) и реже обращаются ко мне «Михаил Федорович», как {320} зовут меня самого. Порой мне кажется, что я лучше знаю героев, чем знают их сами создатели, потому что, влезая в их шкуры, я нечто такое про них узнаю, что самим великим творцам их невдомек было, когда они создавали их. Конечно, я бесконечно благодарен обоим драматургам, потому что без них я никогда не обрел бы этой радости. А радость моя не просто в том, что мне есть что играть. А в том моя радость, счастье мое, что то, что есть во мне самом, что дорого мне, то, во имя чего я живу на земле, — все это родное мое я смог вложить в эти роли. И вот я пользуюсь счастливым случаем, какой только может выпасть на долю артиста, когда он открывает не только образ, но и себя в образе, когда обнажает душу свою, тешит ее. Возможно, я при подобной операции что-либо и нарушил, ущемил, но я положительно утверждаю: оба писателя — Толстой и Горький, — оба любили своих Протасовых, хотя и видели их слабости. Один прощал герою эти слабости — не только по доброте своей душевной, но и потому, должно быть, что не очень-то видел выход для своего героя. А другой — тоже человек воистину добрый (я по его Протасову чувствую, как ему трудно не любить его и как он сердится на него, скрепя сердце и сам себя упрекая: не слишком ли задел и огорчил его), — он-то видел этот выход и к этому выходу подталкивал (подчас не очень-то вежливо) своего Протасова, сопротивляющегося по невежеству своему, по характеру своему глупому, — я потому об этом говорю, что сам на это главным образом напираю…

Вот какой можно вообразить речь артиста, и нам кажется, она потому должна быть такой, что то, что хотел сыграть Романов в этих двух образах, и составляет, как видно, его тайное тайных, выражает его жизнь в искусстве, его тему в искусстве — показать хорошего человека, доброго человека, человечного человека — словом, Человека. И здесь, думается, счастливо сошлись моральный идеал артиста, каким он живет в его душе, с самим строем его дарования; и если говорить о таланте Романова — из чего он складывается и к чему склоняется, — то это прежде всего талант человечности.

Бывают актеры, которые уверены, что бог призвал их изображать трагедию, в то время как бог-то, будучи как раз в веселом настроении, вложил в их душу дар комика и гистриона до такой степени щедро, что их выступления в трагических ролях производят, как правило, глубоко комическое впечатление. Бывают актеры, считающие своим призванием героику, — в жизни они, может быть, в самом деле склонны к этому; известны факты такого рода: когда представлялся случай, они умели показать свой личный героизм. Однако на сцене их сфера — характерность, и в этой области — прозаической и земной — они проявляли себя, прямо скажем, гениально, в то время как их герои, когда они играли героев, были до последней степени тривиальны, претенциозны и наигранны. Сколько на этой почве происходило и {321} происходит артистических драм! До конца дней своих такой актер посредственно исполняет героические роли, и только своей добросовестностью, своим трудолюбием, сединами и морщинами своими добивается терпеливой уважительности постаревшей вместе с ним аудитории. Он и не подозревает, что мог бы гениально играть посредственность, вызывая восторг публики. Он и умирает средним актером, так и не узнав до конца дней своих, что был великим. Бывают актеры добрые по натуре своей, лично отзывчивые и сердобольные, гуманные, но в искусстве — отъявленные негодяи, виртуозы в изображении зла, в жизни похожие на Отелло, в театре — вылитые Яго. Последняя роль, правда, помогает им понять Отелло и тем коварнее расправиться с ним. Словом, не всегда природа человека и природа таланта совпадают.

У Романова счастливо сошлись два начала, помогая и поддерживая друг друга. Кажется, что ему легко жить на сцене, легко переходить из жизненного состояния в сценическое. Артистическая палитра Романова богата бесконечными оттенками душевности: душевная гибкость, душевная грациозность развиты у него до степени чрезвычайной. И эту его мягкость никак нельзя смешивать с мягкотелостью, с расхлябанностью, хотя, казалось бы, они лежат «рядом», с аморфностью, со способностью беспрерывно «расплываться в улыбку», — это была бы уж, скорее, дряблость, мы же, напротив, имеем в виду силу, силу человека, который решил и хочет быть хорошим. А для этого в самом деле надо быть сильным — слабый скорее, чем сильный, склонен к злобности, к бессильной злобе.

У Горького есть афоризм: «Сильные должны быть добрыми»; вот согласно этой мудрой мысли Романов и играет свою роль в искусстве. И если говорить о причине его успеха, о секрете его обаяния, то он таится в отмеченном свойстве его таланта — это талант сердца.

А разум? — могут спросить нас. Только ли сердечностью своей нас подкупает артист? Нет, конечно, не только этим — сердечность Романова потому и привлекает к себе современного зрителя, что она находится в тайной связи с разумом, потому что разум тут мудро относится к непредвиденным движениям сердца, к неразумным, наконец, движениям сердца. Ибо бывает разного рода разум: разум, о котором можно сказать, что он себе на уме, который хитрит, предостерегает, посмеивается и осторожничает, пугает и стращает сердце разного рода страхами — и вымышленными и, конечно же, реальными. А есть разум, который предостерегает прежде всего от этого своего пошлого двойника, от обывательского «здравого смысла», от ума, о котором следует сказать словами Горького: «Он умен, но ум у него дурак» — разум, враждующий с тем мелким бесом, который смущал и провоцировал Ивана Карамазова. Вот такого рода разум способен понять сердце, взять над ним «шефство» и сам пользуется случаем, чтобы обогатиться этого рода дружбой, он сочувствует {322} сердцу и благословляет его на путь ратный. Тут «новый тип отношений» между двумя этими началами, новый этап взаимоотношений, возникающий на месте их извечного и традиционного антагонизма (лейтмотив старого искусства), на месте знаменитого и, казалось, уже рокового, якобы необоримого спора и конфликта ума и сердца. Тут намечается иная диалектика их взаимодействия: мир и солидарность. Это позиция не только творческая, но и нравственная и, как нетрудно заметить, идеологическая. Романов — советский актер — нащупал ее, и она способствует успеху артиста как современного художника.

Если подробнее раскрывать особенности романовского дарования, то должна быть подчеркнута внутренняя независимость и непринужденность, какую он проявляет на сцене, легкость, с какой в предложенном ему образе он делает то, что он делает: живет, двигается, действует, переживает радость и горе. Душевные переживания не кажутся поэтому легкими, а горе не становится менее болезненным. Дело в восприятии мира, пронизанном верой и надеждой, что вносит нотку бодрости в самый характер исполнения. «Печаль моя светла» — уместно вспомнить здесь выражение поэта. Это, стало быть, не эгоистическая легкость — воистину соблазнительная способность «отделаться» от всего, что на тебя наседает. Но это и не стремление нагрузить себя сверх меры всякого рода испытаниями, черпая удовлетворение в самой этой тяжести. Нет, перед нами прекрасный и благородный человеческий характер, который принимает к сердцу все, что случается с ближним, полный к нему отзывчивости и сочувствия и готовности понять его, и для которого подобное отношение составляет определенное убеждение и мировоззренческий акт.

Человеку с подобным характером не до веселья, быть может, но при всех обстоятельствах он сохраняет оптимистический прогноз, и не только благодаря убеждению — это как бы свойство организма, нечто «нервно-мозговое», как сказал бы Горький.

С такими данными, в таком вооружении артист встретился с обоими Протасовыми. Сочетание ума и сердца, о котором у нас шла речь, в полной мере сказалось в толстовском Протасове — об этом образе, как он представлен артистом, можно сказать, что у него умное сердце.

О толстовском Протасове у Романова нам уже пришлось писать («Литературная газета», 16 июля 1959 года), и к сказанному мы могли бы добавить, что, если бы Толстой имел возможность увидеть своего Протасова в исполнении Романова, он, вероятно, признал бы его.

Толстой одобрил бы, думается, не только непосредственное проявление доброты, но особенно ее осознание, — стало быть, известный элемент проповедничества, образно выраженный у Романова тем, что он не просто демонстрирует добро, но еще за него ратует.

{323} Что касается Горького, то, увидев своего героя в изображении Романова, он, надо думать, тоже отдал бы ему должное, поскольку этот Протасов подкупил бы его тем, чем он сам, может быть, увлекался, когда писал этот образ. Но увлекался сдержанно, не давая опасной свободы своим симпатиям, по меньшей мере преждевременным в обстановке, в которой происходит действие. И это в интересах самого Протасова, в интересах того положительного, которое с такой любовью, хотя и далеко не критически, поддерживает в нем Романов.

Романов создает определенный человеческий тип, не очень распространенный, правда, однако в жизни наличествующий; и при всех законных, а еще более незаконных претензиях, которые такому человеку можно предъявить (в спектакле даже законные выглядят как незаконные — об этом ниже), он остается глубоко привлекательным, и всегда, сколько бы ум ни сердился на него, сердце склонно будет его простить.

Это так называемое существо «не от мира сего», в просторечье «чудак», то есть человек, который не попадает в ногу с другими людьми, не умеет попасть в ногу, даже если бы постарался, — каждый раз его заносит в сторону. Он легко оказывается в смешном положении — обыватель во все времена подсмеивается над этим «типом», чувствуя свое превосходство над ним, и даже у сочувствующего человека он способен вызвать улыбку. В конечном итоге он оказывается в трагическом, или комическом, или в трагикомическом, как в данном случае, положении: он рассчитывается собственными боками по вине своего несчастного характера, который, впрочем, иные могут назвать — и не без некоторого основания — счастливым характером. Его неприспособленность составляет его заметную черту. Это не только неприспособленность характера, который бывает свойствен тому или иному лицу, данному в частности (это актер всячески и весьма благожелательно демонстрирует). Тут есть еще неприспособленность как принцип, своего рода идеология, которую актер, как увидим дальше, безоговорочно, не считаясь со сложной диалектикой автора — и, мы бы сказали, с энтузиазмом, — поддерживает, даже агитирует за нее. Эту черту актер выделяет, противопоставляя всеобщей приспособленности, той практике и теории приспособления, которую у Горького же развивал и проповедовал Достигаев.

Актер, стало быть, имеет в виду приспособление только в достигаевском смысле, в потребительском смысле, и как бы ссылается в свое оправдание на то, что в мещанском мире нарушение этого закона карается по всей строгости и что по этой причине чудакам редко улыбается жизнь. Этот мотив в самом деле имеется в образе Протасова и составляет привлекательную сторону его натуры. Но есть, однако, и другой мотив, который актер не хочет или старается не замечать: отказ от приспособления в высшем и лучшем смысле, понимаемом как следование {324} закономерности жизни, как осознание, участие, поддержка и борьба, наконец, за ведущие тенденции этой закономерности, — вот что заодно игнорирует Протасов, поддержанный снисходительным к нему и завороженным его обаятельностью актером.

Таким образом, в неумении и нежелании приспособляться — выражение того бескорыстия, которое во всех случаях трогает, хотя, если в нем разобраться, не слишком поддаваясь первому впечатлению, не всегда вызывает одобрение, особенно по отношению к тем, кто, соблазнившись этой якобы гуманной теорией и практикой, поплатился чувствительным образом, от чего, к слову сказать, и предостерегает пьеса.

Тут должна последовать существенная оговорка.

Дело в том, что хотя Протасов и не от мира сего, но весь в мире сем, и если он отстраняется от действительности, то лишь для того, чтобы стать ближе к ней. Его нельзя назвать эгоистом, который во имя благополучия своей персоны игнорирует общество, предъявляющее ему свои права, — ведь он, скорее, игнорирует себя и требования, предъявляемые к нему его личностью, ради благополучия общества. Наука настолько поглощает всю его жизнь, в том числе его досуг, даже сон, наконец, его личную жизнь, что он жертвует для нее всем миром, но в том числе и самим собой, составляющим часть этого мира (для многих — весьма существенную часть, если не сказать весь этот мир). Он не исключает из числа жертв самого себя — больше того, собой-то он жертвует в первую очередь!

Было бы поэтому неблагодарно и неблагородно со стороны мира жаловаться на невнимание к себе со стороны Протасова — сам мир пользуется им, Протасовым, без остатка. Было бы мелочным также поставить ему в счет, например, то обстоятельство, что он, Протасов, тоже кое-что получает — удовлетворение от своей науки, наслаждение своим трудом, радость, которую он в самом деле, вероятно, рассматривает как высшую награду, как то, что люди называют счастьем. Повторяем, было бы мелочным, если не сказать резче, таким путем с ним рассчитываться. В самом деле, ведь вот он чуть не лишился своей жены — Елена жалуется и ему и нам (а Горький поддерживает ее жалобы) на то, что она, любя своего мужа, лишена его по его же вине. Но при трактовке, которой придерживается Романов, мы, сочувствуя жене, сочувствуем и мужу, и неизвестно в конце концов кому больше. Протасов по крайней мере не жалуется, подобно ей, а ведь он с ней в этом отношении почти что в равном положении: ведь он тоже, любя жену, лишается ее, и если даже считать, что по своей вине, то ведь сам-то он тоже страдает. Скажут: он меньше, чем она, отдается чувству, потому что его отвлекает наука, — но это не столь уж утешительно, раз из-за нее он теряет то благо, на которое имеет право всякий человек, благо любви, — а ведь он любит, в этом ни у кого нет сомнения, {325} кроме разве Вагина, который меньше всех может претендовать на роль судьи в этом деле.

Да и о самом-то Вагине можно ли сказать, что он-то вот любит, способен ли он на это чувство, на страсть вообще? В его отношении к Елене неизвестно, чего более — самолюбия или чувства. Протасов страшно волнуется, когда узнает, что жена грозит уйти от него. Правда, когда дело уладилось, он возвращается в свою скорлупу, и все как будто останется по-прежнему. Но даже если считать, что этот случай все же его кое-чему научил и что после происшедшего он сблизится с Еленой и станет по этой причине счастлив, так же как она, которая добилась своего, — при всем том можно сказать (зная немного натуру Протасова), что он станет мучиться и даже упрекать себя в эгоизме — в том, что он больше думает о себе, чем о своей науке. И, право, мы еще не знаем, как обернется дело после того, как опустится занавес. Мало ли что еще может произойти после этого в доме Протасовых? Например, следующее: вернется обратно Вагин, и не исключается, что на этот раз он будет иметь больший успех.

Такого рода печальная развязка естественна была бы и в данной пьесе; порой нам даже кажется, что Горький пожалел своего героя, тем более при взгляде на его соперника, и решил воспользоваться своим авторским правом, если не сказать произволом, чтоб не дать торжествовать антипатичному нам субъекту. Но логика сюжета могла бы привести к тому, что Елена все же ушла бы от мужа (необязательно к Вагину), и Протасов, столь чувствительно наказанный, оказался бы брошенным и беспомощным и попал бы в руки какой-нибудь Мелании. Последняя, кстати сказать, меньше претендует на досуг Протасова, чем Елена, и более доброжелательно относится к его науке, примиряясь и даже восхищаясь его отрешенностью, по крайней мере на первых порах. Не исключается, что тогда Протасов, одумавшись, разбил бы свои химические колбы, чтоб вернуть себе жену.

Парадокс, таким образом, заключается в том, что Протасов отталкивает от себя жизнь для того, чтобы лучше послужить ей. Романов упрямо движется в этом направлении, минуя все, что мешает ему, отметая все, что бросает тень на его героя. Ведь именно Горькому (мог бы сказать в свое оправдание актер) принадлежат слова: «Чудаки украшают мир». Этот тезис весьма соблазнил артиста, и он с жаром принялся его доказывать. Однако при таком воистину «протасовском» отношении артиста к «действительности», то есть к действительности пьесы, его Протасов оказывается на поверку не совсем тем Протасовым, которого на самом деле показал Горький.

Задача, как она вытекает из пьесы и из горьковских принципов вообще, заключается в том, чтобы, ориентируясь на лучшее в Протасове, одолевать худшее в нем, и во всяком случае {326} не заключается в том, чтобы под предлогом худшего в Протасове ставить под сомнение или вовсе не считаться с лучшим в нем. Многие актеры под давлением этой точки зрения последовательно, прямолинейно проводили ее. Поэтому образ, созданный Романовым, можно рассматривать как реакцию, как гневный протест против несправедливостей, допущенных к горьковскому герою, — протест, в пылу которого актер наговорил «лишнего», перегнул палку в другую сторону.

Горький направляет острие своего пера против Протасова, которому он симпатизирует, и страстность, с какой он его обличает, не подавляет в нем страстности, с какой он проявляет к нему свои симпатии. Этого рода сложность не вызывала к себе со стороны Романова особого интереса. Все ситуации так подобраны и так обдуманы Горьким, чтобы служить образным воплощением обращенных к Протасову упреков: и история с Еленой — его женой, и с Лизой — его сестрой, и с Чепурным — женихом его сестры, и с Егором — его помощником, — все эти фигуры служат (и в этом их функция) для наглядной оценки позиции Протасова, позиции невмешательства в жизнь. Ибо ошибка Протасова заключается в том, что мир, который он отвергает как мир житейской суеты, чуждый подлинной миссии человека, под каковой он склонен понимать свое призвание ученого, — мир этот (то есть и тоска его жены, и неприкаянность Лизы, и отчаяние, скрытое за иронией Чепурного, и обида Егора) и есть тот мир, по отношению к которому его наука занимает подчиненное положение, если, конечно, согласиться, что наука служит человеку. И все победы, достигнутые им на этом поприще, будут бесплодны, пока жизнь, окружающая его и требующая изменения, не привлечет к себе его внимания, участия в ее изменении.

Когда под предлогом своей любви к человеку с большой буквы (о чем он все время декларирует) Протасов игнорирует человека с обыкновенной буквы (а при подобном игнорировании этот Человек с большой буквы, этот гордый Человек есть простая фикция), когда Протасов равнодушен к нему и даже сердится и ворчит по поводу того, что человек отвлекает его от Человека, от любви к человечеству, то в подобной любви, как однажды справедливо заметил Достоевский, есть эгоизм, лицемерной маской которого служит такого рода человеколюбие. Таким изображен Протасов у Горького, и тут ничего не поделаешь, и придется либо посчитаться с автором, либо предложить свою трактовку образа, почтительно споря с автором и апеллируя к жизни, к требованиям жизни.

Мы не можем даже сказать, что Романов защищает Протасова от предъявленных ему обвинений, что он выгораживает своего героя. Пока Романов играет, вообще не возникает подозрения или опасения, что Протасов в чем-то виноват. Талант артиста восхищает хотя бы тем, что и обвинение налицо и виновник — вот он, перед нами, а нам и в голову не приходит, что {327} между тем и другим существует какая-то связь. Романов делает своего героя с самого начала совершенно неуязвимым для тех стрел, которые на него так обильно сыплются со всех концов. Протасов проходит под этим дождем… И если мы позволим себе сказать, что с него «как с гуся вода», то подобное сравнение, кажется нам, не вызовет особых претензий ни у героя, ни у артиста — оно, скорее, пожалуй, придется им по душе.

Как же добивается этого Романов? Осторожно и, хочется сказать, ловко (сам герой не ведает того, что актер творит) Романов выводит Протасова из взаимоотношений пьесы, с которыми тот связан и в которых повинен, и возвращает обратно, но уже в совершенно другом качестве, при котором тот не несет никакой ответственности. Он появляется как вселенский чудак, и вот все те капканы и ловушки, которые хитро расставил в пьесе автор для того, чтобы туда угодил герой, последний обходит, просто не замечая их существования. Больше того, взаимоотношения с Еленой, Лизой, Чепурным, Егором, которые существуют для того, чтобы уличить, разоблачить и, наконец, развенчать Протасова, служат в спектакле для того, чтобы увенчать, показать различные грани и разнообразные фазы этого очаровательного, восхитительного чудачества.

Обвинять Протасова, почему он такой, а не другой, так же несправедливо (при его романовском характере), как обвинять рыжего в том, что он рыжий, а не брюнет. Вот логика, пользуясь которой Протасов легко отвергает все наветы на себя, и даже в большей степени, чем в случае с рыжим: рыжий может перекраситься, заставить же Протасова перекраситься невозможно, а если было бы возможно, то Протасов к этому не способен, а если был бы способен, то не пожелает, и это его упрямство только принесет ему лишнюю дань симпатии со стороны зрителя. Наказывать его имеет смысл лишь в том случае, если то, что он делает, зависит от его воли, но поскольку от его воли это не зависит, то наказание произведет впечатление произвола. Поэтому все обвинения, которые предъявляет автор к своему герою, приобретают в спектакле формальный характер и повисают в воздухе.

Все претензии этого рода, пока мы смотрим Романова, кажутся нам необоснованными, и они останутся такими до тех пор, пока мы будем ограничиваться психологией и характерностью в изображении горьковского героя и не дадим места идеологии, если станем игнорировать этот синтез, являющийся ключевым в строении образа у Горького. Только в этом случае перед нами возникнет не только известный психологический тип и характер, но и определенная идеология, взгляд на вещи, пусть и воспитанный обстоятельствами жизни Протасова, пусть даже бессознательный у него.

Ибо задача состоит в том, чтобы бессознательное у героя дошло до его сознания, а это сочетание сознания с обстоятельствами {328} жизни приведет, быть может, к тому, что осознание обстоятельств будет способствовать их изменению.

Романов так увлекся характером своего героя, что совсем забыл о его взглядах, о его мировоззрении, — он находит его характер настолько редкостным и прекрасным, что считает как бы недопустимой попытку скрыть — под теми или иными предлогами, пусть вполне основательными, — какой это сверкающий алмаз. Он убирает с глаз все, что мешает подобному лицезрению.

Поэтому Протасов у него если и уделяет ближнему своему внимания меньше, чем тот заслуживает, то не потому, что не хочет вникать в душу ближнего, что ему безразличен ближний, а потому, что он поглощен делом, экспериментом, который вот‑вот должен дать эффект. И как раз в тот момент, когда эксперимент должен дать эффект, героя вызывают к Егору, Меланин или жене. Он до такой степени сосредоточен на том, что происходит в лаборатории, что и мы, зрители, начинаем беспокоиться за успех эксперимента в лаборатории. И вот мы начинаем досадовать на этого пьяницу Егора, на эту сентиментальную купчиху Меланию, которые пристают со своими сугубо личными вопросами, и даже Елена поражает нас отсутствием такта и деликатности, казалось бы, естественными у нее, как у жены ученого и вообще у столь очаровательной женщины. И если мы склонны здесь осуждать Протасова, то, скорее, как мямлю и «типичного интеллигента», который стесняется сказать прямо, что ему мешают работать. При этом у него такое мучительное выражение лица, что и нам передается его нетерпение — ведь у него там колба стоит на огне! Нет, ничего не скажешь, актер здорово нас провоцирует — мы попросту начинаем нервничать! И если бы Протасов резко оборвал разговор с Егором, бросил несколько едких слов жене, а Меланию вообще прогнал к черту на рога, он вызвал бы восторженное одобрение со стороны зрителя, да и мы сами, которые в курсе истинного положения вещей, вероятно, забывшись, поступили бы точно так же, завороженные артистом.

Вот как обманчиво воспринят был Протасов! А ведь у Горького он не только не вникает в дела ближнего своего, но даже не собирается вникать в них, независимо от того, стоит ли у него колба на огне, — при всех обстоятельствах он не будет омрачать себя и беспокоиться и думать о том, как ему тут быть с ними, с ближними-то! Ему дорого-мило это благодушно созерцательное состояние, погрузившись в которое, как в теплую ванну, он может беспрепятственно предаваться своим размышлениям, своим мечтам, получая удовольствие и даже умиляясь сознанием, что жизнь прекрасна, что солнце светит, что люди хороши. С него довольно сего сознания. Поэтому-то во время разговора с Егором, или Меланией, или женой он озабочен тем, как бы поскорее с этим разговором покончить, а вовсе не тем, что у него в соседней комнате колба на огне. Да нет у него там колбы на огне, — {329} по крайней мере вот сейчас, именно сейчас, когда он ведет разговор с Егором, или Меланией, или даже с женой!

Вот если бы так сыграл Романов, он сразу заставил бы нас одуматься, задуматься. Он заронил бы в наши души некоторое подозрение и заставил бы нас несколько пересмотреть наше собственное благодушное отношение к Протасову. А это было бы тем более основательно, что мы вовсе не собираемся отнимать у него наше расположение. Наоборот, во имя этого расположения самое время настроиться на такой озабоченно-строгий лад!

Когда в разговоре с Меланией Протасов у Романова то надевает свои очки, то снимает их — надевает, чтобы, вглядевшись в Меланию, *заставить себя* ее услышать, снимает их, поскольку эта попытка ему не дается, — он не в состоянии сосредоточиться на этом разговоре, мысли его опять же там, в соседней комнате, где у него колба на огне, на колбе он и сосредоточивает свою мысль, и отвлечься ему — значит потерять нить этой мысли, а ведь эта-то мысль вот‑вот приведет к капитальному открытию — открытию, которого ждет мир. И вот он оберегает эту мысль, отчаянно охраняет ее от наскоков Мелании, которая — дура! — не нашла, видите ли, другого объекта или по крайней мере другого времени для своих бабьих излияний. Вот как мы воспринимаем Меланию, вместо того чтобы ее пусть наивная и смешная, но искренняя влюбленность в человека была почувствована нами и чтобы мы заметили, как в этой, казалось бы, уже погибшей, погрязшей в подлости и корысти душе пробуждается стремление к лучшему, к человеческому, и заметили бы одновременно, что он, Протасов, сам этого не заметил, не хочет замечать, что он отмахивается от всего того, чем была Мелания и чем стала и чем хочет стать.

Интересно отметить, что когда Протасов не спешит, не переминается с ноги на ногу, забывает о колбе даже тогда, когда она в самом деле на огне, забывает о ней, заинтересовавшись человеком, тогда его человечность и его доброжелательность, пребывавшая до сих пор в резерве, выходит наружу. Так происходит, например, когда он разговаривает с горничной Лушей. Он уже не смотрит через голову человека куда-то, где ему чудится его колба, — нет, он видит человека, он добр, доброжелателен, внимателен, ласков. С каким-то его самого радующим удивлением, хотя и не без некоторого комического недоумения, он рассматривает эту девицу, а мы со своей стороны удивляемся и огорчаемся тому, что девица по дикости своей и с перепугу, что ли, ничего этого хорошего не замечает и не воспринимает.

К чему же ведет, однако, подобная сцена? Доброжелательность и человечность Протасова Романов здесь так ярко и убеждающе продемонстрировал перед нами (и против этого мы возразить не можем) для того, чтобы, когда в других обстоятельствах Протасов этих своих качеств обнаружить не имеет возможности, {330} мы поверили бы, что Протасов всегда безукоризнен и безупречен в отношении своей человечности. В результате наш герой по воле актера и вопреки автору не обнаруживает своей изнанки, и нам до последней минуты так и неизвестно, кто он такой и как его нам на самом деле следует воспринимать.

Есть у Протасова монолог в честь Человека, его высоких целей, в честь его разума и воли: «Мы — дети солнца! Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений, оно — океан энергии, красоты и опьяняющей душу радости!»

Романов произносит эти слова очень сильно, пожалуй, даже слишком волнующе, необыкновенно убежденно, произносит не как цитату или точку зрения, к которой герой присоединяется, а как собственное, выстраданное им убеждение.

Однако у Горького дело здесь обстоит чуть-чуть сложнее. Горький писал этот монолог не столь восторженно, сколь Протасов восторженно его произносит, и в этом расхождении вся загвоздка. Положительное содержание монолога встречает у Горького оговорки постольку, поскольку произносит его Протасов, а эти оговорки своеобразно выражены печатью прекраснодушия и некоторой идеализированности, которые наложены на монолог. Известная отвлеченность и декларативность должны бы сказываться в самой манере произнесения: быть может, в чуть лишней красноречивости, какой-то растроганности по отношению к человечеству и своей собственной особе заодно, особенно слова насчет «опьяняющей душу радости». Подобная манера, отнюдь не прямолинейно выраженная, а еле заметная, как «дымка» (ее не замечает герой, но замечает актер), послужила бы тому, чтобы чуть обеспокоить и насторожить зрителя.

Монолог Романова зритель встречает овацией. Но уже в следующую минуту он наказан за свою доверчивость, а вместе с ним наказан и актер, давший столь опрометчивое направление эмоциям зрительного зала.

Дело в том, что в пьесе после монолога Протасова как корректив к нему идет бесстрашно выписанная Горьким сцена с пьяным Трошиным, с избивающим свою жену Егором и истерикой Лизы, которая, тоже перед тем восхищенно слушавшая Протасова, кричит ему сейчас: «Ты лгал, Павел!» Сцена эта должна прозвучать (и в этом ее назначение!) как пощечина, как резкий окрик самой жизни, требующей, чтоб на нее обратили внимание, — прозвучать как отрезвление после того идиллического опьянения, которому предавался герой и сбитые им с толку «дети солнца».

Зритель в этом месте застывает в недоумении, чувствует себя так, словно его огорошили, но не так огорошили, как Лизу, или Елену, или кого-либо из «детей солнца», которые падают с неба на землю. Зрителя охватило чувство недоумения, возникшее как реакция на непоследовательность в развитии сюжета со {331} стороны автора, давшего эту «вставную», «жанровую», «натуралистическую» новеллу. И вовсе не воспринимается она как сознательный контраст и философская полемика с предыдущей сценой, как контрудар. И вместо благодарности автору за науку «детям солнца» он вызывает невольный упрек за то, что помешал нам насладиться добрыми чувствами доброго человека. Недоумение воцарилось не только в публике; нам показалось, что на какой-то момент мы его уловили также и на лице актера, — не знаем, правда, сознавал ли он это сам, но в недоумении проглянула невольная озабоченность самого актера по поводу того, все ли здесь действительно в порядке и не допущена ли им какая-нибудь промашка. Приглушенные во время спектакля талантом и обаянием артиста вопросы рано или поздно поднимутся в душе зрителей. И если одни из зрителей легкомысленно отметут их, то других будет мучить беспокойство, пока они не заглянут в пьесу и не обретут истину, которой они могли бы, по правде говоря, обладать с самого начала.

Чем же вызваны просчеты актера? Во-первых, на наш взгляд, недооценкой драматургических принципов Горького. Повторилась история, известная нам по постановке «На дне» в Художественном театре, когда на первом этапе своей работы над пьесой театр опирался лишь на «психологию» и на «характерность» и когда на этих двух ногах, хромая то на ту, то на другую ногу, проходил весь спектакль. Индивидуальный успех при таком подходе не исключается, поскольку талант актера найдет способ обратить на себя внимание, но талант выиграл бы, если бы солидаризировался с автором, а не разошелся с ним, пусть и не ведая об этом.

Второй просчет — философский. Чтобы разобраться в нем, напомним слова В. И. Ленина об «Аппассионате» Бетховена — слова, приведенные Горьким в очерке о Ленине:

«Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!.. Но часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. 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. Гм‑гм, — должность адски трудная!»

Вероятно, Романов, прислушиваясь к той «музыке», которую его чуткое ухо извлекло из самых глубин души Протасова, смог бы с радостью повторить: «изумительная музыка», и восхищаться человеком, и при этом «гладить его по головке». Но в тех обстоятельствах, в которых действовал Протасов, нельзя было гладить его по головке, хотя он и способен делать чудеса, нельзя гладить по головке, чтобы не способствовать процветанию «грязного ада».

{332} Нам могут возразить, что, хотя Романов играет историческую пьесу и, конечно, права истории должны быть соблюдены, есть право и у актера (сейчас, в современных условиях, когда этот прекрасный человек становится реальностью) подчеркнуть эту сторону дела. Да, тут не только правота, тут прямая необходимость в выдвижении этой положительной стороны, однако до известной все же степени: и по отношению к истории, голос которой так или иначе должен быть услышан и уроки которой и сейчас могут быть полезными, и по отношению к сегодняшнему дню. Нельзя утверждать, что современные Протасовы уже вполне очистились от пережитков прошлого, так же как нельзя утверждать, что напоминание стать ближе к жизни народа для них излишне. Зрители из числа наших современников, узнавшие и полюбившие себя в Протасове, смогут не только утвердить в себе то, что есть хорошего у него, но и освободить себя от того, что в нем дурно и что они могут в своих интересах обнаружить у горьковского героя.

1960 г.

# Мейерхольд[[45]](#footnote-23) [[46]](#endnote-25)

Он позвонил мне, чтобы познакомиться. Моя статья о «Списке благодеяний» Олеши — Мейерхольда была, собственно говоря, первой моей статьей в Москве, до этого шли занудливо-правильные заметки.

… Его характерная манера вскидывать сразу всю голову, с этим устремленным вперед, в высь озаренья, пронзительным носом, и всегда с наклоном, никогда прямо — либо справа налево, либо слева направо, снизу вверх, сверху вниз — словно прицеливался, чтобы выстрелить, и слушал он, и смотрел, склонив голову, готовый взорваться, взлететь, устремиться — он напоминал хищную птицу, которая откуда-то взовьется, чтобы схватить добычу.

Вот таким он был, когда находился, как принято было говорить, в творческом состоянии; собственно говоря, это было его постоянное состояние, боялся он одного — чтобы не нарушили его.

Парадоксально, но у меня всегда было впечатление, что он совершенно, абсолютно уверен в себе, в том, что он делает, и совершенно сомневается во всем. И кажется, что гигантское здание своей фантазии с легкостью покорял он, как нечто совершенно для него обычное. Он взбегал, так сказать, по этим уходящим в неведомую высь лестницам и лесенкам, и как бы даже раскачивая всю эту башню, все более озоруя, наслаждаясь опасностью, {333} которой он совершенно не ведал… Он не боялся потому, что этот химерический сон, создаваемый им наяву, был реалистическим воплощением его фантазии. Он появлялся у какой-нибудь двери, возвышаясь, как капитан на своем мостике, напряженно поглядывал на сцену, вслушиваясь в глухой шум зрительского моря, ловил возникающие в лоне его ветер и назревающую бурю и вдруг обнаруживал и спячку и равнодушие, от которых опускаются крылья у корабля. Он прислушивался, он знал, знаток сердца, все его шумы, стуки, перебои, ритмы, аритмии. Он прислушивался к этим прибоям, к этим приливам и отливам, взрывающим волны. Он знал тысячи оттенков молчания, которое может углубляться бесконечно, или, напротив, тысячи оттенков шумов, многочисленных и многозначащих, когда все это собиралось, набирало силы, набухало, разражалось единым вздохом, напряженным, возрастающим ожиданием и взрывом — все равно, как это выражалось — могучим вздохом гиганта, вздохом облегчения, волнения или вырывалось вперед отдельными всплесками — восклицаниями, движением, шумом кресел, сдавленными аплодисментами — все равно… Пока аудитория не разражалась овацией, смехом, негодованием, капитан дрожал на своем мостике, и нос его, как морская птица, устремлялся над пучиной этого моря.

И тогда он исчезал.

Я как-то застал его, одиноко прохаживающегося по длинному, темному и пустому фойе, думающего, думающего, шагающего и шагающего своим длинным шагом, занятого какими-то фантасмагорическими планами, и рокот моря за стенами словно поддерживал его.

Да, но не всегда поддерживал. Был и недоброжелательный шум, все возраставший, доходил до ушей мастера, и вот нос его устремлялся с вызовом к аудитории, как бы скрывая вместе с тем, как болезненно он воспринимает злой удар от руки, на признательность которой он втайне рассчитывал.

Он поворачивал, свой острый профиль, вонзающийся в полутьму зрительного зала, и глаза его чутко воспринимали. И он уже слышал ответ на ропот и наслаждался той перебранкой, которую он на лету выхватывал из тьмы зрительного зала.

Кощунство!

Гениально!

Фокусник!

Гений!

Это было на спектакле «Ревизор». Я помню свое ощущение — я был ошеломлен. Разбираясь сейчас в своих тогдашних ощущениях, я не могу, однако, сказать, что эта ошеломленность была единственным моим впечатлением, тем более что именно этой ошеломленности прежде всего добивался режиссер.

Я помню, что мое суеверное почтение перед школьным прочтением «Ревизора» (которое еще живо обитало в моей памяти) {334} хоть и протестовало против этого озорства, но неуверенно, робко, с внутренним и тайным злорадством, что вот нашелся в нашем классе смельчак, который дерзко разговаривает и противопоставляет себя нашему педанту, преподавателю русского языка — и не потому, что он прав, а учитель не прав. Нет, скорее учитель правее, а не ученик, но правда учителя педантична, а неправда ученика полна жизни, что таит в себе более глубокое обоснование новаторства, происходящего на наших глазах. Экспериментальное прочтение старого, зализанного лаком хрестоматийной обязательности и традиционности, нуждается в хорошей встряске, чтобы проснуться от спячки и затем вернуться к прежнему, но уже на новой основе, — вот для чего и была нужна эта взбучка мейерхольдовского спектакля.

… До меня доходил какой-то яркий смысл «Ревизора», квинтэссенция его и юмор. «Ревизор» получал не только словесное, но и смысловое и сюжетное добавление. Может быть, в этой стихийности он несколько даже и потерял, но театральный аспект, театральная форма проявлялись в невиданной доселе по своему размаху пропорции.

Как гость с чужой планеты, который в целях безопасности загримировался под облик земного человека, Мейерхольд приближался настороженно ко всему, что есть человек, животное, женщина, мужчина, ребенок, — он ее, жизни, не понимал — не вообще теоретически и практически (в этом смысле он соображал, как одно к другому относится), а интимно, подобно каждому человеку.

Он способен был все это понимать: человека, мужчину, женщину, семью, государство, когда они преображались, переходили незаметную грань и становились территорией, на которой он царил, и поэтому все, что отображалось тождественно, полированно, фотографично, похоже на жизнь, отрицалось им, и это отрицание лежало в основе его личности, его природы. Ему нужен был угол зрения, который все это жизненное переводил в нечто непохожее, такой фокус, когда вещь предстает в ином свете, чем обычно, и оказывается двойником жизни и человека, как его своеобразный подтекст, как его обобщение и сама его природа, как душа невидимая и вдруг увиденная и зримая, как норма превращения в парадокс, когда она только и начинает ощущаться. Во всяком случае, Мейерхольд не понимал жизнь до тех пор, пока она не превращалась в искусство, и тогда только эта жизнь становилась ему понятной и он мог наконец, обрадованный, воскликнуть: «Ага, вот оно что!»

Он и по телефону говорил как будто другим голосом, искусственным, словно он его специально сконструировал, чтобы пользоваться им, подравниваясь под существующий обычай разговаривания.

В этом голосе чувствовалась нерешительность и боязнь, что она будет узнанной (что обнаруживалось в интонационной настороженности, {335} озабоченности, в потере непосредственности и непринужденности беседы). Приходила новая, неожиданная смена ритма, а в разговоре лицом к лицу, мне кажется, даже с близкими ему людьми, может быть, даже с женой, он выглядывал откуда-то из-за угла, из двери, высовывался из окна, сверху из рамы портрета, снизу из камина, даже горящего, протягивал он свой все более удлиняющийся нос. Нос!

Я вспомнил Гоголя, его фантастику, в которой нормально и комфортабельно чувствовал себя Мейерхольд. И все дело в том, что эта фантастика жизни, как у Достоевского, как у Шекспира, у Лермонтова, у Шиллера, — это не уход от жизни, это ее выражение, если только не рассматривать ее в минорном или мажорном течении, во всей скучной, благополучной, обывательской обыденщине. Он же облюбовал себе исключения, резкий ракурс, обнажающий бездну или поворот. Гладкий ход жизни он не понимал, его тянула ее диалектика в момент переходов в ней, катастроф, изменений, кризисов — вот его философия жизни, выраженная его искусством.

Итак, я пришел к нему в Брюсовский переулок на второй, если мне не изменяет память, этаж, позвонил… Никто не открывал, не было даже ответного шума, казалось, никого не было дома. Я позвонил во второй, затем в третий раз — такая же тишина. Наконец двери открылись, только не те, в которые я звонил, а противоположные им на той же лестничной площадке. Я обернулся.

Двери были чуть приоткрыты, из них высовывался нос. Не зная, как объяснить себе это событие, я стоял в нерешительности, а нос тем временем настороженно в меня целился. Прошло полминуты, не меньше, такого обнюхивания, такого подозрительного и всестороннего ощупывания, затем нос протянулся и словно бы проткнул меня; я увидел злорадные, искрящиеся глаза Мейерхольда — он вроде бы поймал меня, настиг на месте преступления, наслаждаясь моей растерянностью.

Эта мизансцена с выглядывающим неожиданно носом кажется весьма характерной для Мейерхольда. Вот таким он хотел, должно быть, видеть зрителя: сбить его с панталыку, с его самоуверенности — вот, дескать, жизнь идет так и так. И зритель, ничего не подозревая, комфортабельно и самодовольно усаживается, опробуя жизнь согласно его логике. Попался, голубчик! А она, глядишь, пошла совсем другим путем, и не нормальным шагом, как зритель ждал, а кувырком, на голове, шиворот-навыворот! И вот Мейерхольд доволен, что наказал его за самонадеянность.

Вот такой взгляд я видел у него на спектакле, когда он стоял у дверей фойе, возносясь и паря над залом своим ликующим носом.

{336} — Ага, Юзовский, я так и знал, что это вы! (Мы четверть часа назад разговаривали с ним по телефону, и я сказал, что через четверть часа, может немного раньше, буду у него; я жил тогда в Проезде Художественного театра на углу Тверской.) Подождите!

Дверь закрылась, затем, немного погодя, открылась дверь, у которой я стоял; глаза Мейерхольда опасливо поглядывали на меня, бегали в ожидании того, что я могу сказать или сделать, что могу предпринять. Там, у той двери, он был на своей территории, в искусстве, в воображаемой, в создаваемой им, нафантазированной жизни; здесь он был на чужой территории — у жизни — и откровенно страшился ее, ожидая ловушки.

Я вошел. Я думал, как себя вести, я был начинающий критик, он прославленный мастер, и робость моя шла не только от этого расстояния, но оттого, что он, мастер, вроде бы должен быть передо мною экзаменующимся, а я экзаменатором, потому только, что я — критик! И эта субординация жанра при обратной субординации наших положений — мастера и ученика — была причиной того замешательства и некоторой паники и виноватости, без вины виноватости, которую я испытывал.

Поэтому я хотел понравиться ему, а понравиться тем, что с заранее готовой и безудержной восторженностью глядеть ему в рот, не умея даже найти оттенков для такой восторженности и тем самым подтверждая его сомнения, не мечет ли зря бисер… Так как-то произошло со мной, и чувство неловкости за тот случай (моя статья о его спектакле) долго преследовало меня.

И вот он сейчас со мной заговорит и выразит свой протест, и я решил: была не была, буду тем, что я есть, может, не понимающий мастера, недооценивающий мастера, недостойный мастера, но пусть лучше он приспособится ко мне и объяснит мне себя, ибо такая попытка быть понятым, быть может, сделает понятной для него самого его собственную мысль.

Я вошел в комнату, я не могу описать ее сразу, я не сразу осмотрелся в ней, гипнотизируемый присутствием мастера и сковываемый им, и только когда он вышел, я жадно стал оглядываться в комнате в надежде, что она расскажет мне нечто, чего я не знаю, бросит свет на тайну ее хозяина.

Вещи объясняют человека. В самом деле, меня поразил контраст между старинной мебелью красного дерева, павловской, петербургской, с ее парадностью, церемонностью, стариной не теплой и милой, а чопорной, надменной, чрезвычайно официальной, которая хоть и знала, что ушла в прошлое и не вернется и время ее миновало, но из этого прошлого глядела с таким холодным превосходством, с таким суровым и блистающим великолепием, словно грозилась из этого прошлого. Не тем, что вернется, нет; я сказал бы, что она слишком презирает это нынешнее время, этот мещанский, буржуазный стиль, эту пошлость венских стульев и архитектуру модерн, она не помышляет вернуться, {337} сама мысль о соревновании была ей противна — она просто считала, что она вечная, что все дальнейшее только подчеркивает ее неповторимость, ее несравненность, ее неодолимость.

Таковы были шкафы и стулья и, кажется, ломберный столик, излюбленный в мейерхольдовском «Маскараде», со свечами, горящими на нем, тоже излюбленными Мейерхольдом, который, казалось, ненавидел электрический свет, ровно, беспощадно освещающий все, не оставляющий ни одного уголка, из которого могло бы высунуться Нечто Неожиданное, свет, показывающий, что мир вовсе не состоит из загадок и тайн, из злодеяний, из неожиданностей, а тривиально обыден и скучен. И сам лак красного дерева иначе, бесцветно (таясь и скрываясь) мерцал под этим пошлым электрическим разоблачением, подобно тому как если бы краски на картине Рембрандта перевести в химические элементы, подобно тому негативному реалисту, который в поисках истины, считая, что все просто и ясно, зарезал курицу, несущую золотые яйца.

И вот рядом с этим красным деревом и темными портретами я увидел обычный деревянный стол, то есть, я хотел сказать, необычный деревянный стол, сколоченный из простых, даже некрашеных досок. Это и был рабочий стол Мейерхольда, не только в том смысле, что он за ним работал, а и в том, что это рабочий, пролетарский стол и что хуже его, проще, дешевле — и быть ничего не может!

Стол был завален книгами в дорогих переплетах, рукописями, гравюрами, тетрадками и письменными принадлежностями и производил весьма деловое, деловитое впечатление. И надо сказать, что этот стол не казался здесь претенциозным, хотя, может быть, объективно и был таковым, не казался выскочкой, нет, я сказал бы, по праву занимал здесь место, не кичась, так сказать, не противопоставляясь роскоши и богатству своего драгоценного собрата, и этот последний, я не сказал бы, что чурался и брезговал этим соседством — нет, в этом контрасте и в этом, казалось, даже сочетании был какой-то смысл. И не только потому, что он с неожиданной щедростью раскрывал хозяина, который со всем богатством, со всеми красотами и излишествами старой культуры, не расставаясь с нею, не отрекаясь от нее (по крайней мере в своей душе), тянулся со всей силой души к этому простому дереву, к этой основе, к этой простоте и правде.

Красная мебель стояла в своей элегантной и высокомерной праздничности, а сколоченный из досок стол выдерживал с естественной готовностью, с радостью, со всей своей серьезностью, так предначертанной к этому, все деловое бремя века, времени, и это давало ему право на то внимание, которое он занимал… Окружающие его гордые и молчаливые в своем глубоком к себе уважении соседи расступились с невольным к нему почтением.

{338} Мейерхольд вошел, и я, оправившись, как-то иначе, чем до сих пор, взглянул на него, а он скосил на меня свой прищуренный взгляд, и у меня на мгновение возникло подозрение, а не нарочно ли он оставил меня со своими вещами, чтобы знакомство с ними разломило лед…

# Вспоминая Олешу[[47]](#endnote-26)

Он был рыцарем, но без громких лат, и блистающего шлема, и острого меча, а, скорее, рыцарь, о котором сказано:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Да, он был рыцарь в помятом пыльнике, с всклокоченными седеющими волосами, с вечно серьезными глазами; когда он шел по городу, казалось, он идет по косой: через город, через улицу, сквозь и через толпу и машины, заложив руки за спину, как Бетховен.

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

И под этим впечатлением он жил, и писал, и ходил всю жизнь до самой смерти; и когда он шел по городу, ничего не замечая, то именно поэтому — по своему несходству со всеми и по своей близости ко всем — он казался дальним родственником чаплиновского бродяги, которому нет места на земле и которому вся земля пристанище.

Чаплин! Слабый, но сильный, веселый и серьезный, комический и трагический, делающий хорошую мину при плохой игре и помахивающий в знак приветствия своим котелком — ванька-встанька… Трагическая гримаса мира и улыбка ребенка — в этом контрасте временной слабости и потенциальной силы слава Чаплина, его признание, воплощение надежд. Он всегда существовал в народном театре, этот неунывающий бедняк, — сейчас он под именем Чарли, в нем весь мир. Почему? Потому что он хочет сказать: вы думали, я слабый — и вы, сильные мира, потешались надо мной, шутом гороховым. Ой, как бы не обернулся в слезы ваш смех — я сильный, погодите, дайте срок. Из самых глубин народа вышел образ Чаплина, а его традиционный уход в незнакомую, но светлую даль — символичен!

В своем очерке о цирке Олеша прощается со старым цирком, его не увлекает, когда атлет подбрасывает железную балку и подставляет под ее падение шею, это слишком в лоб.

Я понимаю, почему он ему не нравится, не просто грубостью и бездарностью — это слишком прямолинейное выражение силы, {339} ей не хватает диалектики, романтической перспективы. В новом цирке его привлекает канатоходец, но не старого типа, у которого «демоническое лицо с выдающимся подбородком» и мерцающими глазами, — нет. Современный канатоходец «медлителен, кропотлив, неповоротлив» — словом, он похож на нас с вами, на многих из нас, на худших из нас, которые не верят в себя, уже махнули на себя рукой… Канатоходец вот‑вот сверзится, вот грохнет, — оказывается, нет, он удерживается, он оказывается ловким, и храбрым, и сильным — надо только верить в себя; этот канатоходец — он из нас, не из тех немногих, которые исключительно блестящи и ловки и пройдут, презирая нас, по любому туго натянутому канату, нет, он — это все, из самых слабых, не доверяющих себе, не подозревающих, какие у них есть резервы. Так я понял здесь Олешу, даже не буквально здесь, а через все его творчество. Он пишет дальше:

«Персонаж, созданный Чаплином… городской человек, вызывающий при появлении своем на арене жалостливое недоверие: мол, куда тебе, заморышу, браться за такое дело!

И вдруг эта… личность оказывается главным актером труппы. Труднейшая работа исполняется ею…

Он сбрасывает пиджак…

И от вашей жалостливости не остается и следа. Вы видите: под хитрованским пиджаком скрывал он шутки ради мускулатуру, от которой вас бросает в дрожь…»

Это был маскарад, обнаружение которого бросало в дрожь тех, кто не подозревал, что за «хитрованским» (какой неожиданно точный, символический эпитет) пиджаком человека со «дна» таится эта бросающая в дрожь сила.

Олеша пишет дальше: «И тут был какой-то намек». Какой же? Объяснения Олеши слабее его описания, дело якобы в том, что мы‑де городские людишки, слабосильные, и вот стоит нам немного потренироваться, и мы будем обладателями «замечательного тела».

Это рассуждение домашнее, для своего обихода. Сам Олеша замечает, что «персонаж, созданный Чаплином, становится одним из главных персонажей нового цирка».

Почему же? Потому что намек тут был более глубокий — вера в свои силы и в то, что эта вера торжествует, — это капитальная мысль!

Прошу прощения за старомодные, вышедшие из обихода литературные обороты, но, право, как же сказать об Олеше лучше, если не сказать, что он был «влюблен в прекрасное», что он был рыцарем «прекрасного», что он «служил идеалу».

Если нужно еще одно литературное сравнение, то вот оно — Андерсен, братья Гримм, сказочники. Литературное потому, что в мире литературы он по преимуществу жил, это была его вторая жизнь, в этом смысле он был двойник, он жил двойственной жизнью. Я этим ничего дурного не хочу сказать, ибо жизнь и {340} искусство не были разделены у него стеной, даже стеклянной, как у иных писателей и художников, — нет, у него был мост между ними, и скоро мы скажем какой — он все время находился на переходе от жизни к искусству, на переломе, он стоял, во всяком случае, на этом перекрестке не только как литератор, он сам был литературным героем — доктором Гаспаром Арнерц, например, — и с литературными героями, близкими чем-то ему, он общался не как читатель, и даже больше, чем автор героев, потому что он сам был по ту сторону занавеса, за которым возникают герои, среди них, одним из них.

Олеша находится в родственной связи с ними, братьями по духу, он сказочник, и любимая его сказка, сказочный ключ, который просто откроет нам путь к его творчеству, — это «Гадкий утенок».

«Гадкий утенок» — поэтическая формула творчества Олеши, его индивидуализм познания и оценка действительности. Он весь вышел из этой сказки и продолжал ее в нашей современной действительности, нашей в том смысле и на том, наконец, основании, что сказка становится былью.

Я сказал, «он служил идеалу», и он видел идеал, но не где-то далеко за дальней далью, в стране непостигаемой мечты, куда торопились, обгоняя и толкая друг друга, сказочники различных времен и стран, нет, он никуда не удалялся, и меньше всего, пусть это не покажется странным, в невероятную страну вымысла, он видел идеал тут, перед собой, воочию, какой бы ни был перед ним бедный пейзаж или бедный персонаж; он верил, нет — он знал, нет — он просто уже видел и того и другого прекрасным, он всматривался в них своими пытливыми, постоянна серьезными, никогда не улыбающимися (даже если он сам смеялся), суровыми, если хотите, бетховенскими глазами и заставлял силой своего творческого воображения, тоническим натиском раскрываться невидимые створки, и они раскрывались, и вот уже перед его глазами (и перед нашими благодаря ему) появлялось прекрасное из уродливого и расцветал чудо-цветок, и вот гадкий утенок на глазах превращался в лебедя. Превращения — поэтический крен Олеши.

Он мог бы сказать о себе словами героя «Зависти»: «… и не обманщик я людей! Я — скромный фокусник советский, я — современный чародей!»

Да, он добрый волшебник, но не обманщик; он тот, кто уже видит заключенное в предмете и из этого заключения высвобождает, не дожидаясь законного срока, — это ведь в природе того мира, поэтом которого стал Олеша.

«Леля достала из кулька абрикос, разорвала маленькие его ягодицы и выбросила косточку. Косточка упала в траву. Он испуганно оглянулся. Он оглянулся и увидел: на месте падения косточки возникло дерево, тонкое сияющее деревце, чудесный зонт. Тогда Шувалов сказал Леле:

{341} — Происходит какая-то ерунда. Я начинаю мыслить образами. Для меня перестают существовать законы. Через пять лет на этом месте вырастет абрикосовое дерево. Вполне возможно. Это будет в полном согласии с наукой. Но я, наперекор всем естествам, увидел это дерево на пять лет раньше. Ерунда. Я становлюсь идеалистом.

— Это от любви, — сказала она, истекая абрикосовым соком».

Нет, это не был утешительный обман, не сологубовский шантаж — «беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт». Нет, Олеша не заменяет реальность вымыслом, у него вымысел становится реальностью, из которой он извлекает высший осуществимый, осуществляемый идеал — то, что было, что таилось и чему злые силы Трех Толстяков мешали стать тем, к чему они изначально были приготовлены.

Замечательно, что при такой фантастичности и сказочности он был необыкновенно точен — и в том, как он всматривался в вещи и людей, и как он их потом описывал, чтобы дать крылья своей поэзии. Он хладнокровно, трезво и радостно перевел мир как он есть, он не ставил перед собой и им какого-нибудь романтического барьера, чтобы потом, после этой предварительной подготовки, легче принять его, чтобы иметь возможность принять, заведомо искажая его. Нет, он безбоязненно изучал мир.

«Не одинок путник! Две сестры идут по бокам и ведут путника за руки. Одну сестру зовут Внимание, другую — Воображение». Эти сестры были неразлучны, они нуждались друг в друге. Воображение заблудилось бы без Внимания, а Внимание — весь смысл жизни в сестре. Да, путник сбился бы с дороги или, по крайней мере, споткнулся, если его не держала бы крепко за руку сестра — Внимание.

Он поэзию выводил из практики и прикрывал эту практику поэзией.

А в чем смысл жизни? Во Внимании, если не в Воображении…

Герой олешинской «Зависти» Кавалеров признавался, что его не любят вещи. «Мебель норовит подставить мне ножку. Какой-то лакированный угол однажды буквально укусил меня». Они его не любят потому, что он их не любит. Он не замечает, презрительно игнорирует их существование, а вещи помнят. Зажигаются звезды, он промахивается, когда пытается схватить звезду; он падает, стул подставляет ему ножку, лакированный угол кусает из-за угла — вещи мстят за это пренебрежение к миру, и он на них злится. Достоевский говорил, что идеалист, когда ткнется носом в реальность и набьет себе шишек, обозлен больше всех. Случай с Кавалеровым как раз этот. Мир вещей мстит, сушит реальностью и действенно, беззлобно насмехается, разыгрывает его. Он ищет запонки и монеты, которые сознательно {342} прячутся от него. «Я ползаю по полу и, поднимая голову, вижу, что буфет смеется». Он отрицает мир низший во имя мира высшего, но так как этот первый мир он плохо знает, то и этот возвышенный мир выглядит у него жалко и надуманно. Недаром его фамилия — Кавалеров, — низкопробная и возвышенная. Так как он низкопробно отвергает мир прозаического, то и возвышенность у него низкопробна.

Зная автора, я скажу, что он отвергает здесь закон притяжения, он не находит, что его легко побороть, чтобы выйти на возвышенную орбиту. Поэтому Олеша знает вещи, те над ним смеются, пожалуй, правда, не любят, подчиняясь своей косной, реакционной силе, ее-то он, собственно, и отвергает. Это совсем не тот враг, что сложный Кавалеров, не будем связывать автора с героем, хотя лестно установить их близость.

В «Зависти» фигурирует колбаса, «обыкновенная вареная колбаса»; то, что она обыкновенная, сказано автором для отвода глаз, он придает ей большое значение. Кавалеров презирает колбасу, колбаса для него символ мещанства; автор не разделяет нигилизма своего героя, он, вне всякого сомнения, отдаст ей должное, однако ему трудно скрыть свои опасения насчет роли колбасы в жизни человека: не подомнет ли она его под себя — словом, у него довольно сложные отношения с «колбасой», с тем миром, представительство которого нахально берет на себя «колбаса», если, правда, у нее подобные намерения существуют, что, как известно, не исключается.

Но автор видит эту колбасу и описывает ее, можно сказать, с удивительной, профессиональной точностью, которой могут, вероятно, позавидовать сами создатели этого продукта. «… Толстый, ровно округлый брус… в слепом конце его, из сморщенной и связанной узелком кожи, свисает веревочный хвостик… Вспотевшая поверхность, желтеющие пузырьки подкожного жира. На месте отреза то же сало имеет вид белых крапинок». Чрезвычайно точное, добросовестное, объективное описание — разве романтик, лирик, поэт не побоялся бы этой объективности, как бы она ни полонила его?! Она бы себе мерцала где-нибудь в тумане, но нет, автор приближается к ней, надевает очки, изучает ее со всех сторон — он должен прежде всего знать, чтобы так либо иначе распорядиться своим знанием предмета: предрасположить, отвергнуть…

Весьма добросовестное, строгое и терпеливое, трезвое, возвращающееся к подробностям, чтобы не вызывать нареканий, исследование. Вряд ли романтик, ополчающийся против колбасного мира, способен был так описать этот предмет, а если бы сумел, то не захотел, не вытерпел бы, не стал бы унижаться, ограничившись несколькими уничтожающими эпитетами, потому что он отвергает этот мир во имя другого, в то время как тут у Олеши совершенно иная концепция: вот этакий наличный мир превратить в другой, извлечь из него заключенную в нем {343} новую действительность. Чего здесь больше — Внимания? Воображения?

Он всматривается в спортсмена, он обожает спорт, это олицетворение мужественной красоты, но прежде, чем Воображение расправит крылья, для того чтобы оно их расправило, слово берет Внимание. Вот что оно говорит: «Между двух столбиков была протянута веревка. Юноша, взлетев, пронес свое тело над веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, — точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И, перекатываясь, он подкинул ноги и задвигал ими подобно пловцу, отталкивающему воду. В следующую долю секунды мелькнуло его опрокинутое искаженное лицо, летящее вниз, и… столкнувшись с землей, он издал звук, похожий на “афф”, — не то усеченный выдох, не то удар пятки по траве». Я не знаю, какой специалист по физической культуре описал бы этот процесс с такой объективностью, с щепетильной и доктринерской аккуратностью, пожертвовал бы всем, даже красивым словом…

А вот описание спортсменки: «Валя стоит на лужайке, широко и твердо расставив ноги. На ней черные, высоко подобранные трусы, ноги ее сильно заголены, все строение ног на виду. Она в белых спортивных туфлях, надетых на босу ногу; и то, что туфли на плоской подошве, делает ее стойку еще тверже и: плотней, — не женской, а мужской или детской. Ноги у нее испачканы, загорелы, блестящи… они грубеют, покрываются восковыми шрамами от преждевременно сорванных корок на ссадинах, и колени их делаются шершавыми, как апельсины».

Точность, можно сказать, научная, если не сказать: точность ученого-педанта; и о туфлях на плоской подошве (почему это важно?), и «восковые шрамы от преждевременно сорванных корок на ссадинах». Там, где говорится, что «колени делаются шершавыми, как апельсины», обе сестры, думается, улыбнулись друг другу. Здесь Внимание передает свою эстафету Воображению (я уже забегаю, вперед) — они шершавы, как апельсины, но они не похожи на апельсины, здесь Воображение делает шаг впереди Внимания, которое, понимая, скромно идет следом — и дальше Воображение вздымает смело вверх, понимая, что до этого училось Вниманию.

«… Выше, под черными трусами, чистота и нежность тела показывает, как прелестна будет обладательница, созревая и превращаясь в женщину, когда сама она обратит на себя внимание и захочет себя украшать, — когда заживут ссадины, отпадут все корки, загар сровняется и превратится в цвет». Здесь цвет имеет одновременно двойной смысл — цвет загара, смуглая девушка, и цвет — цветения, Валя расцветает. Без Внимания не было бы Воображения, которое отрывается от своей базы и уносится все выше. «Ветер сдувал рукав ее до самого плеча, открывая руку, стройную, как флейта». (И заодно ветер открывал глаза и {344} у автора и у нас.) «Афишка улетела от нее и упала в гущу, помахав крыльями».

Враг автора, помимо Трех Толстяков, — это учитель танцев Раздватрис, это личный, а если открыть скобки — литературный враг, которого характеризует его визитная карточка:

«Учитель танцев Раздватрис. Учу не только танцам, но вообще красоте, изяществу, легкости, вежливости и поэтическому взгляду на жизнь. Плата за десять танцев вперед».

Характеристика, как видим, исчерпывающая, к ней, пожалуй, следует добавить, что, несмотря на свой возвышенный образ мыслей, «учитель танцев Раздватрис смотрел обыкновенно вниз», а в остальное время «каждую минуту подбегал к зеркалу посмотреть, красив ли он…».

Сказка… Быль… Воображение… Внимание…

Олеша часто думал и писал о смерти, она интересовала его как художника, это был тоже враг, правда, далекий, и он вступал в своего рода переговоры с ней, чтобы завязать знакомство, и делал свидетелем этих встреч своих читателей, чтоб, раз все равно не миновать, как-то прикоснуться к ней, не пугаться раньше времени, не преувеличивать, так сказать, опасность.

В последний раз я был у него, когда его, увы, уже не было — я не мог в это поверить, не потому, что в это никогда не можешь поверить, а потому, что он вел себя так, что вызывал недоверие к тому, что его нет. Он лежал в постели, в своем обычном пиджачке, в смятой рубашке и, как всегда, выбившемся галстуке, он лежал, до груди прикрытый одеялом, казалось, он устал и прилег отдохнуть, но настолько, чтоб ему помешали, напротив, он с охотой послушает гостей, которые в последний раз пришли навестить его и вот не застали, но он настолько гостеприимен, что принимает. И делал он это настолько естественно, что я впервые не заметил шепота (люди всегда в присутствии покойника говорят шепотом — они словно боятся, что он услышит их, боятся разбудить его). На этот раз (повторяю, я не помню такого случая, а сколько их, увы, было) люди говорили обычными голосами, странно не стесняясь присутствия мертвого, не боялись его разбудить, потому что он не спал, он принимал друзей…

Тут он был легкий, немного бледный, и только через день, в конференц-зале Союза писателей, тело его приобрело, я выражусь его словами из «Зависти», «тяжесть и мертвую неподвижность». И тут только я заметил, что он удаляется от нас, и быстро, уже не узнавая окружающих, как они, в свою очередь, не узнавали его, и тут только я понял, что он умер.

И я вспомнил его искреннее и, как всегда, парадоксальное откровение: «Очевидно, самое важное, что надо было преодолеть, чтобы жить спокойно, это была сама жизнь. Таким образом, можно свести это к парадоксу, что самым трудным, что было {345} в жизни, — была сама жизнь. Парадокс: вот умру и тогда уже буду жить!»

Я поглядел на него, на знакомый профиль и подумал: вот, стало быть, и начали жить, Юрий Карлович!

Жена Олеши, Ольга Густавовна, рассказала, как он умер. У него был инфаркт, он стал было поправляться, но внезапно ему стало хуже, и он умер. За мгновение до этого, рассказывала Ольга Густавовна, «глаза его выразили страшное отчаяние», и он сразу же кончился. Он оттого испытывал отчаяние, что увидел лицо смерти, которое много раз представлял себе, что конец, который он чем больше ждал, тем меньше в него верил, наступает.

Случалось, прикладывал он ладонь к левой стороне груди и спрашивал: «Интересно, какой звук бывает при разрыве сердца?»

И может быть, то отчаяние, о котором только что говорилось, было отчаянием художника, который не успевает увековечить то, что наконец узнал? Сестра Внимание до последней минуты держала в своей руке остывающую руку путника.

# Эйзенштейн[[48]](#endnote-27)

… Плотный и крепкий, он обеими ногами стоял на земле и смотрел на мир всегда с некоторым вызовом — дескать, я тоже так могу, и могу иначе, — он словно приценивался, прицеливался к миру: интересно-де, как он это сделал (он — это бог), — не чувствуя себя от него зависимым, вот в чем дело! — не чувствуя себя связанным или подчиненным чьим бы то ни было законам, традициям, вкусам. Он был совершенно независим и готов был начинать все с самого начала. Он был абсолютно свободен от всякой предвзятости: он был на равных началах со всяким началом творящим и созидающим. Ему легко было делать то, что он делал, благодаря тому что не нависал, не тяготел над ним груз прошлого, — он его не отрицал, не ниспровергал как цель свою, он был свободен в отношении него и поэтому принимал свободно.

Собственно, такова была природа Маяковского; они с Эйзенштейном были явлениями одного порядка. К ним следовало бы присоединить Мейерхольда — его гений превозмогал, делая подчас отчаянные и потому озорные усилия освободиться от традиций, и его иные выходки — это желание насильно бросить свой вызов традициям, которые он вообще тем охотнее примет, чем меньше они будут покушаться на него и предъявлять ему свои права: он, свободный, хочет со свободным говорить. Эпатаж Маяковского и пустая угроза сбросить Пушкина с корабля современности были вызваны теми же причинами, Маяковский тем охотнее и уважительнее готов был отнестись к Пушкину, чем меньше тот собирался навязать ему свою волю, свой навязанный {346} веками авторитет. Эйзенштейну было легче, потому что его сферой было кино: искусство начинающееся и не имевшее ни традиций, ни тем более претензий, оно с охотой пошло навстречу вожделениям Эйзенштейна, оно в самом деле ничего не теряло, кроме своих наложенных театром цепей, приобретало же оно весь мир.

Нет никакого сомнения, что этот взгляд на мир дала Эйзенштейну, так же как Маяковскому, революция. Переоценка всех ценностей, лежавшая в ее основе, ниспровержение, вызов, подозрение, удар по традициям, поскольку те пытались наложить на нее свою руку, а такая опасность угрожала… Революция, перестроившая мир на совершенно новых началах, то есть первая революция и первый переворот этого рода в истории человеческого общества, мы сказали бы, что сравнительно, конечно, больший, чем падение средневековья под ударами нового времени, но от этого сокрушительного удара, от этой искры возник Шекспир. Эйзенштейн есть явление такого же порядка и по своему происхождению и по своему характеру, масштабности, смелой и свободной. Революция дала Эйзенштейну точку зрения на вещи, как на творение вещей, как безбоязненную уверенность в своем праве и умении строить жизнь по своему разумению и хотению. Красный флажок в черно-белом «Броненосце “Потемкин”» поразил мир — он был выражением этого смелого, и бесстрашного, и вольного оперирования материалом.

Меня всегда поражало в Эйзенштейне: что бы он ни делал и с кем бы ни говорил — если он говорил без скрытой иронии, он был вял и скучен (хотя внешне презентабелен и «на уровне»). Но это не ирония к вопросу и тем более к человеку, это ирония как чувство собственной силы, победительности, независимости к существующему, умение обойтись без него, отсутствие страха — а что без этого вот старого, привычного мира, в котором, под сенью которого люди жили и, стало быть, еще проживут… — вот этого страха, этой рабской пуповины у него не было, она оборвалась, но, повторяем, не для того, чтоб отрицать все старое потому только, что оно старое (а такой тон, и тенденция, и даже лозунг были, но они, конечно, имели внешний и временный характер), — это нужно было для психологического самочувствия. Пришло время, и все улеглось и пришло в норму в тот самый момент, когда новая норма, норма революции, утвердилась и закрепилась. Ведь такие смешные крайности, как пресловутая желтая кофта Маяковского, были лишь юношеским выражением утверждения нового, и это облекалось в чересчур на первый раз распатроненный нигилизм.

Как кинорежиссер, он привык творить в открытую, публично, он не прятался, сосредоточиваясь в себе, как композитор или писатель, боясь чужих глаз, чтоб не сглазили, а проще говоря, не рассредоточили, не отвлекли. Он творил тут же, и — кто знает — может, эта откровенность по существу своему весьма интимного {347} акта творчества, может, она и способствовала ему, его вдохновению. Во всяком случае, здесь он господствовал над окружающей средой, она не могла сбить его — наоборот, в этом подчинении ее себе он, по-видимому, черпал волю, короче говоря, это был подлинный революционер.

Когда он смотрел, все равно, на человека, вещь, пейзаж, и этот человек или пейзаж становился для него «объектом», — то есть когда потребительский момент неожиданно сменялся творческим, глаза его загорались, расширялись, лицо начинало светиться — я не сказал бы «священным» пламенем, если даже эта пламень вдохновения, то как-то неудобно и (могут сказать) кощунственно назвать его священным — это был взгляд необыкновенно насмешливый, тут было много, в этом взгляде: и хищничество, и восторг, и полнота овладения… я не знаю, как там мертвая натура, но вот живая, человек, уже находилась в его власти, и это была власть, из-под которой невозможно вырваться, власть творца и созидателя: вот ты думал о себе, что ты есть то или это, — да, может, ты в самом деле есть то или это, вон то или вот это, — но и еще кое-что, о чем ты даже не подозреваешь и что он открыл вот сию минуту в тебе, и процесс этого открытия, расщепляемая им энергия покоряет тебя, и это есть та власть, о которой шла речь.

Я помню, он передавал мне свой разговор со Ждановым по поводу Ивана Грозного: история есть урок; этот урок народ должен уразуметь; кто не понимает — поймет; аналогия есть цель картины. «Чтоб всех можно было узнать, — резюмировал Эйзенштейн. — Все кругом должны быть узнаны. Я не буду уходить в глубь веков, чтобы оттуда вытаскивать те или иные фигуры, — я, напротив, возьмусь за современников и буду их тащить в глубь веков. Вы знаете — увлекательная для художника задача… я думаю — аналогия, аналогия, хожу — аналогия, аналогия, смотрю — аналогия, аналогия. Все мои знакомые и все известные мне лица, и всем известные лица — преображаются в моем воображении, меняются их одежды, поступки, движения, даже внешность соответственно видоизменяется — но они-то остаются, какие они есть, — за это я держусь; во-первых, сказали — это нужно, но и мне это нужно, интересно, забавно как художнику. Вот вас, например, я тоже снял бы!» И он, прищурившись, нацелился в меня своим загоревшимся, хищным, радостным, насмешливым взглядом.

— Меня? — Я был поражен. — Я не актер!

— А я не думаю об актерах, это уже профессиональная, производственная задача. Подходящий актер — он сделает то, что мне нужно. Но упражняться мне нужно не на актерах, а на обыкновенных людях, на наших знакомых, на нас с вами. Ведь это какое удовольствие — сидишь в обществе нашем с вами и вдруг слышишь другую речь, скажем, латынь или древнерусский, и все тут же преображаются — человечество всегда существовало… {348} Я поворачиваю рычаг времени: вот каменный век, а вот квартира ответработника гражданина Шуйского — господи, что с ним делается в процессе превращения! Пыхтит, шипит, упирается, отказывается, трясется, как бы не вышло чего, — а я за горло давлю, давлю сына сукиного, и что вы думаете: вырастает борода, набирает вес, важность, брюхо соответственно надувается — вот видите, как вам идет, вам даже легче, чем было прежде, когда вы просто были товарищем Проценко, а не боярином Шуйским, — а сам он смотрит на меня сквозь дымку зорким глазом, да как рявкнет: «На дыбу тебя!» — страшновато, брр! Вот, скажем, вы, кто вы, по-вашему, куда я вас потяну? Да я вас просто вижу таким, каким вы были бы в фильме, запросто.

Я приготовился, приосанился — какой сейчас чин или титул будет мне выдан? Когда он сказал, я обомлел. Он сказал:

— Вы были бы у меня ксендзом.

— Ксендзом? — Я был потрясен. Кем угодно я могу вообразить себя — вещью, зверем, Наполеоном, но ксендзом?

— Ну да, ксендз, — говорил он, сияя, и, весь чрезвычайно серьезный, не сводил с меня взгляда, обводил, ощупывал меня глазами, приближался и снова откидывал голову назад, как это делает художник за мольбертом. Он наконец встал, стал обходить вокруг меня — то, встав на цыпочки, посмотрит сверху, то, прикинув, осмотрит меня снизу. Я уже не существовал, я как бы становился глиной в его руках, я даже вдруг почувствовал что-то хитро-елейное в складках своих губ, что-то глубоко скрытное, и словно какой-то запах, и даже сказал ему «Te deum» — сказал шутя и вроде как бы всерьез — и он ответил: «Amen» — не то шутя, не то всерьез, как нечто само собой разумеющееся.

Это был гений преображения — он брал видимый мир и преображал его, не изменяя, не обманывая, не создавая новый мир, чтобы переселить вас в этот новый мир, — нет, он оставлял в этом мире, но этот мир, в котором вы живете, оказывался вовсе не таким, каким он вам казался, а вот таким, каков он есть в действительности: грандиозный мир истории, революции, переворота. Я говорю и повторяю, что у Эйзенштейна был этот ярко насмешливый, пронизывающе насмешливый, полный скрытой страстной иронии взгляд. Я подчеркиваю это не просто как постоянное наблюдение — в этом был, мне кажется, способ разрушения, разрушения того, что он должен был строить, — это двоякий процесс, как всякий творческий процесс: нельзя строить, не разрушая, — новаторство, во всяком случае, это, по-видимому, предусматривает.

В вагоне поезда, в котором мы вместе ехали из Москвы в Алма-Ату в октябре 1941 года, когда мы выехали в необозримые казахские степи, древние, какими они были тысячи лет назад, с редкими верблюдами и беркутами, которые провожали наш поезд сонными глазами, по-восточному не испытывая удивления, {349} ибо все, что проносится, для них не существует, — многие из ехавших (тут были писатели, актеры, режиссеры) подолгу проводили у окон. Одни открыто восхищались, другие невольно трепетали, третьи ужасались, четвертые как бы впадали в сон наяву, укачиваемые этой великой колыбелью, подпадая под гипноз и как бы восстанавливая в себе характерное для Востока чувство вечности и бесконечности… Эйзенштейн оглядывал эти степи с чувством хозяина, в глазах его загорался тот же яркий, бурный и какой-то, я сказал бы, даже счастливый иронический свет. Эйзенштейн не впадал в транс подобно другим, чрезвычайно впечатлительным коллегам. В ходе впечатления у него пассивная сторона, для других решающая, уступала акции, активному восприятию, он как бы сначала поправлял природу, заставляя ее быть ближе к себе самой, существеннее, что ли. Прежде нежели он разрешал этой природе произвести на себя впечатление, а себе поддаться ей, он молниеносно производил отбор: природа сталкивалась в его лице с сильным противником и должна была многое уступить, прежде чем приобщить его к себе. Вот так было, когда он смотрел на вечные азиатские пустыни, дни и ночи проходившие перед нашими глазами, — если другие, повторяю, впадали в транс и, убаюкиваемые этим трансом, как бы сами становились частью пейзажа, вбирающего их в себя, поглощаемые этим песком, то он господствовал над ним, он окидывал его, я хотел сказать — «орлиным оком», но подумал, что это будет красиво и неточно: то было деловое хозяйское око. Он сумел вобрать в себя весь этот пейзаж и как бы находил или, во всяком случае, искал формулы обобщения — масштаб этого зрелища был ему по плечу, — и даже здесь я заметил его знакомый мне прищур, с каким он приглядывался, осваивая эту вечность, эту тему вечности, когда он вдруг сказал:

— Нет миру начала и нет ему конца, — значит, и человеку, значит, он вечен и бессмертен, значит, это формула оптимистическая… Тут нет никаких тайн: единственная великая тайна есть сам человек. В том смысле, что мы сами не подозреваем, что в нас есть и что из нас появится, — поражая нас и внушая нам надежду, что человек все может…

Я сказал ему, что точно так же и буквально теми же словами говорил Горький: и о том, что человек есть единственная тайна, и что он все может.

Эйзенштейн рассмеялся.

— Что вы хотите, он ведь был бродяга, он бродил, весь мир исходил, Россию от края и до края, и ему физически было свойственно чувство масштаба, и разве этот масштаб России не чувствуется в его произведениях? — Он продолжал смотреть и вдруг сказал: — Мексика… В Мексике я испытал такие же чувства. Дух пространства — в конце концов, именно кино способно его выразить… Выразить, а не отразить, именно выразить, выразить.

{350} — Как?

— Представьте себе: беспредельная степь, и в ней одна скачущая лошадь. Или баран остановился в немом и тупом изумлении. Или крохотное облако на бескрайнем небе. И, кроме того, музыка — восточная музыка несет на себе печать не столько времени, сколько пространства, в ней тоже эта обермелодия вечности… Или, скажем, казах или монгол, смотрящий на солнце и прищурившийся уже на все времена. Когда я вижу монгольское лицо, мне кажется, что оно повернуто лицом к солнцу, невидимому нам, но для него всегда присутствующему, вечному… И когда я встречаюсь с казахом или киргизом, я всегда подмигиваю ему, и он отвечает мне тем же — это шифрованная встреча.

Я смотрел первую серию «Ивана Грозного» вдвоем с Эйзенштейном на «Мосфильме» — он сидел за микшером, я несколько поодаль. Он не давал мне смотреть: все время прерывал замечаниями, вроде: «Может, хватит? Пойдем кофе пить…», «И как вы все это можете смотреть!..», «Ну, хватит, хватит…», «Не надоело? Боже мой, вот терпение у человека!»

Я не пойму, почему он так говорил: он несколько раз приглашал (и чтоб обязательно вдвоем) смотреть. То ли он так из озорства, то ли от смущения, то ли — от того и другого вместе, то ли потому, что он уже весь был во второй серии, а первая ему казалась вчерашним днем и он в самом деле говорил, что думал. Картина кончилась, и мы вышли на террасу. Я сказал:

— Если говорить о непосредственных впечатлениях, то я скажу так — надо иметь шекспировские нервы, чтобы все это просмотреть до конца. Не знаю, как вы, но стоит мне просмотреть внимательно один-два, от силы три зала в Третьяковке, и меня охватывает резкая усталость, запас впечатлительности исчерпан, и если я смотрю дальше, то воспринимаю все хуже и хуже и наконец просто ничего не воспринимаю, что бы там ни выставляли. А вы показали по крайней мере три Третьяковских галереи: каждая картина шедевр, честное слово, но сразу столько — это же с ума сойти, хорошенького понемножку. Возможно, я просто не тот зритель, — греки, например, на целый день уходили в театр и смотрели подряд столько, сколько мы и в неделю неспособны, то есть я. Этот античный принцип, вероятно, вы и возрождаете, вы — новый, завтрашний художник, так скажем, и вы еще не обрели своего нового зрителя — он появится завтра, когда вас и по крайней мере меня не будет. А пока что, на мой взгляд, эта грандиозная масса не движется, нет внутренней пружины, которая все бы это завертела, пока что это длинный коридор, по которому я хожу и хожу, а конца-края его не видно.

— Пружина появится во второй картине, и все задвигается — тут я только располагаюсь к действию, раскладываю {351} карты. Настоящая игра — сумасшедший азарт! — появится во второй картине. Боюсь только за нее.

— Что так?

— Боюсь — не одобрят. Первая — заказная, ее ждут, мне сказали — я выполнил, скажут — вот и молодец, а вторая, виноват, не того, не слишком ли жарко? Вы заметили — тут вроде бы некоторая закономерность есть у Ивана Васильевича: качели то вверх, то вниз, сейчас пойдут вверх, а в следующей — вниз, увидите. Не знаю — я все это выдумываю, готовлюсь на всякий случай… Тут — просто размах, масштаб, показ, демонстрация, сила, а там — концепция. Я делаю историческую вещь, привожу в движение карусель истории, вот и все мои дела. Дедушка Пимен учил: не мудрствуй-де лукаво. А вот мне кажется — без концепции не обойтись, без твоей, собственной, личной концепции, которая тебя греет, тебя лично волнует… Это может совпадать — и даже весьма желательно, и совершенно даже необходимо это объективное соответствие, — но без моего угла зрения ни черта не получится в смысле художественном… Я, конечно, все, что нужно, сделал, изучил, позиция ясная — но когда делаю картину, вторую серию, я ориентируюсь на личное самочувствие, при полном уважении к требуемой точке зрения и всяческом желании ее поддержать. Тут, может быть, возникает расхождение и параллелизм. Мне сказали: картину сделать не ради прошлого, а ради будущего, не сегодняшняя эпоха должна объяснить вчерашнюю — что нам до нее за дело! — а вчерашняя пускай послужит сегодняшней, послужит не за страх, а за совесть. А в случае чего — пускай и за страх, если совесть у тебя хлипка и ты такой церемонный! Понятно?

— Понятно.

Мы пошли пить кофе, а затем идут события всем известные: запрещение картины, постановление, болезнь Эйзенштейна. Впрочем, он заболел, не зная о запрещении. Случился инфаркт, его привезли в Кремлевку, я посетил его там. Сестра предупредила меня: не только не говорить, но не выдать себя неосторожным, никаким, боже упаси, намеком. Впрочем, и не выражать безумного желания увидеть картину, не надо его волновать.

— А не приведет ли это к повторному инфаркту?

Сестра развела руками и неслышно удалилась. Я зашел в палату — он лежал один в небольшой палате, койка широкая, просторная, но он занимал ее всю и, казалось, всю комнату заполнял собой, казался каким-то огромным, и, несмотря на болезнь и бледность — лицо его было несколько липкое от пота, — он весь дышал энергией: глаза, огромный лоб, широкая волосатая грудь, все его туловище, дышавшее под одеялом, было исполнено энергии, силы, готовности к делу. Вынужденностью лежания, прикованностью он напоминал мне льва в клетке — бывает, он сидит где-нибудь в углу или спит там, подальше, и бывает — лежит, развалившись, огромный, просторный, не то чтобы грозный и {352} страшный, а, скорее, добродушный и без всяких агрессивных намерений, но бессознательно демонстрирующий свою силу, ее составные части, которые у него в изобилии, — вот если их собрать и направить, эффект превзойдет всякие ожидания.

Вот такое впечатление производил Эйзенштейн, лицо его дышало силой и желанием действовать, он весь был устремлен вперед, силы и силы в нем чувствовались необъятные, они пребывали в роскошной вынужденной лени, и я неожиданно понял, что из этого огромного резервуара, в котором кипит эта сила, зачерпнута разве что одна какая-нибудь ложка. И все, что осталось, обещает столько, сколько ни нам, ни ему не снилось. Вот как Лев Толстой, который в восемьдесят два года начинал новую жизнь, уйдя из дому. И сделал это не потому, что ему это диктовали вопросы этики или необходимость слово подтвердить делом, а потому, что чувствовал себя способным к делу, потому, что чувствовал свою неисчерпанность. Этот гигант был предназначен для вечной жизни. И вот такая же дышащая жизнью гора лежала передо мной в палате Кремлевской больницы.

— Как вас это угораздило? — спросил я.

— Я танцевал в Доме кино с Марецкой, и вдруг вокруг меня все поехало, что-то опустилось во мне, и мне показалось, что следующий шаг своего танца я сделаю на том свете. Просто так — еще один шаг, и буду там, и там буду продолжать танцевать как ни в чем не бывало.

Он заложил за голову руки с торчащими крепкими локтями, и чувство его силы при этом непрерывно блестящем взгляде еще более усилилось.

— Что вы слыхали про картину? — спросил он.

— Да толком-то никто не видел, — ответил я.

— Только выйду, сейчас же будем смотреть. Говорят, наверху понравилось. Ну — все.

Зрачки его сверкали нестерпимо. Я подумал: кто-то уже перестарался, а зачем это?

— Не знаю, не слыхал, — ответил я. — Вы думаете, уже смотрели?

— Да, смотрели, смотрели, из верных рук знаю, что смотрели. Вероятно, ждут меня, чтоб выпустить.

Я подумал, что он этим сейчас живет: тем, что выпустят картину, что не хотят лишить его этакого торжества, что вот он выйдет — и все начнется. Я подумал, что он этим, только этим сейчас и живет, и ничем другим, что ни о чем другом не думает и неспособен сейчас думать, и даже больше — снова, в тысячный раз мысленно просматривает картину, только не от себя, не своими собственными глазами, а чужими, глазами того, на которого он так надеялся и кому верил, что он смотрит так же, как все, и все видит, все замечает, все, что никто другой, кроме него самого, самого Эйзенштейна, просто неспособен был бы видеть, — получая особое удовольствие от этого двойного ощущения {353} себя: и себя автора и в то же время зрителя, который ведь способен заметить такое, заметить и отметить то, что сам автор не заметит, как оно вылетит из его рукава. Именно это, я убежден в этом абсолютно, ощущал Эйзенштейн, этим жил в четырех тесных стенах. Я подумал: господи, как ему нужно поощрение, похвала! Конечно, удовлетворение творца в том, что он делает, все же прочее — суета, с которой художник, если он истинный, не станет считаться. Нет, неправда, нужна похвала и нужно поощрение — ведь если он и выражал самого себя, и в этом самовыражении якобы и состоит вся его подлинная радость, то ведь он выражал их для людей, и не только его герои, но и люди, для которых предназначена эта демонстрация, чувствуются им и чувствовались им раньше в самом процессе творчества, которое предполагает третье лицо и без которого этот процесс неполноценен.

Я не знаю всей истории — Кафка, говорят, завещал своему другу сжечь все его произведения, которых, кроме самого автора, не знала ни одна живая душа. Он умер в сознании, что так и будет, в злорадном сознании, мне кажется… Думаю, боюсь, что его вражда к самому себе за то, что он это третье лицо чувствовал во время писания и даже на него оглядывался, а может быть, и вдруг раздумывал над тем, как тот к нему отнесется, — вот эта «слабость», как ему казалось, это умаление себя, это тщеславие и ничтожность, как ему казалось, заслуживали, с его точки зрения, кары жестокой и действенной — за преступлением следует наказание, и вот Кафка сел писать свое завещание.

Эйзенштейн был вовсе не так жесток, это был очень веселый человек, он всегда был очень веселый, он был общительный человек, ему нужны были люди для него самого — пожалуй, их наличие поднимало в нем тонус жизни, радость мировосприятия, и ему нужен был отклик, простой отклик на то, что он сделал, доброжелательный отклик для того, чтобы возбуждать жажду дальнейшей деятельности. Она у него была, конечно, эта жажда, но чтобы она, так сказать, осуществилась, ему нужен, очень нужен был этот толчок — миллионы, заполняющие театр и вступающие в контакт с произведением, с его героями, а стало быть, и с автором. И это чувство есть у всякого художника, даже такого, как композитор, который, казалось бы, по условиям своей работы далек от общения с публикой и даже не пользуется, как это присуще писателю, основным средством общения — словом… А дальше идет Кафка…

— Интересно, как примут, — беспрерывно повторял он. — Надо будет сделать много просмотров — историки, писатели, художники, и массовые просмотры, массовые, чтобы тысячи и тысячи одновременно смотрели, лучше будут воспринимать, в тысячу и в десять тысяч раз лучше: если я один из ста тысяч — я лучше восприму, чем один из десяти тысяч.

{354} Я сидел, прямо скажу, понурившись: не только потому, что я не мог, зная положение дел, разделить его ликование, а и потому, что опасался — как бы это все не окончилось печально. И я не знал, как тут предупредить его, помимо его самого, — косвенно внушить, что надо, и подготовить. Я вообще с трудом скрываю свои чувства и настроения, а он, который обычно проявлял поразительную наблюдательность (ничто не укроется от его проницательного ока, а его способность угадывать, что именно с тобой, и расшифровывать самые, казалось бы, темные душевные состояния была поразительной, и не из душевной чуткости, — вынужден я поправить, — а из чисто художнического инстинкта), он просто ничего не замечал, он сиял, и ликовал, и торжествовал, воображая себя в этой стихии успеха и славы. Я продолжал разговор.

— Значит, если я один стотысячный, я больше пойму, чем один из десяти тысяч?

— Обязательно! Такой расчет!

— И точка зрения?

— Вероятно, я так воспринимаю — с точки зрения миллионов, которые говорят через меня одного, и раз уж так, то и доверяются мне, если я позволю себе то, что не входило в расчет этих миллионов. Это я вам говорю не для интервью, я в самом деле спокойно себя чувствую, когда управляю крупными и объемными величинами. Конечно, может быть и так, что весь миллион будет чувствовать себя как один-единственный робкий, и несчастный, и нахальный, — но это уже не моя сфера. Словом, я не люблю так называемого психологического искусства — душевный микрокосм не привлекает меня, я больше хотел бы исследовать тайны космоса… Есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор, и эта среда весьма мало исследована.

— Что вы будете делать дальше?

Я хотел как-нибудь сбить его с этого «пункта помешательства» и увести дальше, чтобы он ко второй серии отнесся как ко вчерашнему дню. Эти попытки оказались совершенно несостоятельными, он говорил о своих теоретических взглядах с иронической улыбкой, с некоторой насмешливостью ко всякому теоретизированию — оно ему казалось как бы нескромным, да и не очень надежным, и сам разговор на подобные темы он словно бы считал филистерским разговором мольеровских врачей.

… Я приехал к нему домой. Он занимал квартиру на Потылихе. Самая необходимая мебель — меньше, чем необходимо, чтобы уступить место книгам, книгам, гравюрам, эстампам и снова книгам. Книголюб он был редчайший — букинисты все знали его и носили ему книги. Книги были его друзьями, которые не боялись оставаться с ним и не покидали его до последней минуты…

Эйзенштейн лежал, раскинувшись посреди кровати, кровать {355} стояла посреди комнаты, с обоих боков стояли корзины с мандаринами. Он доставал их, опуская руку то туда, то сюда — брал мандарины, жевал их, бросал обратно кожуру. Это был, кажется, основной вид пищи, которой он пользовался, — во всяком случае, это именно ему, при его сердце, главным образом рекомендовали, а сердце пошаливало — недаром его снова уложили. А он лежал так же, как тогда в больнице, как лев в клетке, готовый вскочить и прыгнуть, только бы открыли клетку. На лице его сияла улыбка, вечная его улыбка бодрости, спокойствия, энергии, силы. Несмотря на это, он производил впечатление человека, находящегося в полном одиночестве, одного среди мира. В самом деле: редко кто звонил ему, еще реже заходили. Он был один, совершенно один как перст среди этих корзин с мандаринами, которые вносил к нему в комнату шофер… Он был совершенно один — правда, он был при этом бодр, весел и собран. Прибавлю к этому сто аналогичных эпитетов — их всех будет мало, но бодрость эта стоила ему дорого…

Мы говорили о самых незначительных вещах, об общих знакомых, беззлобно злословили на их счет — Эйзенштейн даже о врагах своих, о завистниках, недобросовестных недоброжелателях говорил со смехом, как будто это были комические персонажи на экране кино. Это были тени: вот они занимают весь экран, а других оставляют в тени, но ведь рано или поздно свет зажжется, тени исчезнут, а те, которым надлежит остаться, останутся. У него было к этим людям здоровое пренебрежение, он понимал, что они исторически необходимы, что, согласно Станиславскому, где добрый — ищи злого, где гений, там и злодейство, и он не удивлялся, когда, поворачиваясь налево и направо, замечал, что оно таится. Это не стойкость, это нечто другое, завидное чувство здорового, естественного и не уничтожающего противников превосходства. Ему не надо было то, что ниже его, чтоб самому показаться выше, он естественно был выше, просто те ростом не вышли, а ему посчастливилось — только и всего.

Мы не касались картины, обходили ее за тридевять земель, даже как-то рассмеялись по этому поводу.

— Вы чего? — спросил я его.

— Ничего, — ответил он. — А что?

— Ничего, — сказал в свою очередь я, и мы покатились со смеху, и я даже сказал ему: — А вам так смеяться нельзя.

Он ответил:

— Из двух зол выбирают меньшее.

… Несколько дней спустя я смотрел этот фильм.

Эйзенштейн позвонил мне и сказал, что меня захватит на своей машине NN, проживающий со мной в доме, а вместе с нами поедет его жена. NN вскоре позвонил, я спустился вниз, и мы втроем поехали на Потылиху. Смотревших было человек двадцать, не больше, — потух свет, и началась демонстрация картины.

{356} С тех пор прошло десять лет, и я не то что помню ее, я ее забыть не могу. Я ее видел снова совсем недавно, как только она десять лет спустя была разрешена, и должен сказать, что это два разных впечатления, потому что фильм не совсем тот, и эти десять лет что-нибудь да значат. Картина произвела на меня огромное впечатление по концентрированному ее удару. Это такая конденсация действия, в которой живопись стала драмой, а драма живописью, и музыка включилась сюда, усиливая действие как сгусток олицетворенной мысли… Страсть кисти художника, краска страстности, круто, густо замешанная, стала основой фильма, когда, можно сказать, не было ни одной щели, не заполненной до отказа; когда сама пауза была насыщена силой, грозой, — страсть густо, тяжко и знойно дышала, — когда все это было так насыщено солями, как будто ты залпом выпил кувшин густого вина…

Можно сказать, что это шекспировская картина, если бы только мы, заменяя Шекспира Эйзенштейном, не умаляли его собственных заслуг, состоящих в том, что то, что делал Шекспир словом, живописуя характер, то Эйзенштейн делает кадром. Я мог упомянуть в качестве русских предшественников этой картины Сурикова, Васнецова и Репина, но то, что у них запечатлено в одном образе, у него приходит в движение, и в каждом новом своем ракурсе не только не обедняясь, но, напротив, возрастая, усиливаясь, — да и мыслит он не одной выхваченной и сконцентрированной ситуацией, как в репинской картине об Иване Грозном, в которой дан результат и одновременно путь к нему, одновременно и завязка, и развязка, и все перипетии, — эта концентрация, если ее разбить и разложить на составляющие ее единицы, они, естественно, должны быть бледнее и по крайней мере меньше, как часть меньше целого. А целое — складывает в итог, так что, допустим, вы смотрите в театре драму — историю убийства Иваном своего сына, которая кончается картиной, изображенной у Репина, и получаете в результате всего ощущение и понимание ее как итога, уже подведенного картиной Репина, сказавшего одним словом то, для чего драматург должен был говорить по крайней мере три часа без перерыва. У Эйзенштейна каждая из этих единиц, из этих перипетий так же многослойна, как этот итог; многослойность этого рода, многосложность и насыщение служат тому и выражаются в том, что можно назвать масштабом характера или события: масштабность как величина, дающая апогей и кульминацию, до которой может быть доведен человеческий характер, душа человеческая и физический облик, ей свойственный, ее выражающий, и ею, в свою очередь, определяемый.

Я хочу отметить два места в картине, которые сейчас выглядят иначе, чем выглядели тогда… Одно — казнь Колычевых, или, вернее сказать, бояре Колычевы перед казнью. Эйзенштейн снимал ее с разных точек: бояре Колычевы то спереди, то сзади, {357} то киноаппарат проплывает медленно мимо них, — причем центр внимания, фокус внимания режиссера — шея, шеи осужденных, обнаженные для предстоящей казни, для того, чтобы срубили с них головы. И воздействие этой сцены таково, что хотя всякое убийство, любое и даже вполне законное и всячески справедливое, вызывает невольный протест и смущение — инстинктивная апелляция к человечности, которая по природе своей не может мириться с насильственным умерщвлением человеческого существа, какое бы оно ни было… — невольный протест более или менее подавляется сознанием законности, необходимости и справедливости наказания и эмоционально подстегивает чувство справедливого гнева и ненависти. Надо сказать, что в этом смысле, то есть в смысле логически убедительного и эмоционально воздействующего на нас сюжета, заставляющего нас принять казнь Колычевых, у нас нет — и тем менее я знаю в мировом искусстве — более сильного, покоряющего одновременно и ваше чувство и ваш разум аргумента, благодаря которому вы, зритель, санкционируете этот приговор. Как же этого добивается Эйзенштейн? Он показывает эти шеи, а точнее сказать — шеи воловьи, бычьи, толстые, огромные, упрямые, шеи, на которых торчат тупые с остро и бессмысленно вылупленными глазками головки, — они не сдвинутся с места, они стоят поперек дороги, склонив эти свои головы на своих жирных тупых шеях и уставившись глазками в то, что по этой дороге идет, — для того, чтоб это пропустить, они не сдвинутся с места. Они стоят, и все тут, бесцельно обращаться к этим остолбеневшим животным, в которых если есть что-то живое, то это животное упрямство: бесполезны уверения, ссылки на человека, на историю, на бога, на что угодно — они не слышат, а если слышат, то не слушают, а если слушают, то не понимают, а если понимают, то не соглашаются, а если даже невозможно не согласиться, они отвечают: они ничего знать не хотят и не могут, они стоят, и все тут, и будут стоять… Аппарат снова и снова медленно, еще медленнее проходит мимо этих шей, этих мертвых в своей вечной неподвижности идолов, каменных изваяний, как будто говоря: смотрите, смотрите и смотрите — вот вам образ того, что зовется реакция, неподвижность, остановка жизни, консерватизм — смотрите! — аппарат задержался, помедлил на месте и снова двинулся: то взглянув снизу из-под каменных и тяжелых ступеней, то сверху глядя на эти отвратительные головы на этих распущенных, рассаженных и самодовольных шеях, — нет, их не сдвинешь, не столкнешь, надо рубить эти воловьи шеи, головы долой, освобождайте дорогу, пропускайте людей, историю, человечество, оно и так задержалось непростительно долго, и эта задержка немало еще будет всем нам стоить, эту задержку и сейчас, триста с лишним лет спустя, мы ощущаем, оттого что вовремя не взяли их за загривки, за шиворот, не вытолкали их в шею, не срубили эти тупые и самодовольные головы…

{358} И вторая картина, особенно запомнившаяся мне. Пир опричников. Эйзенштейн делает резкий переход от черно-белого к цветному: цвет как страсть, как распаленные страсти, словно обычные предметы и люди вдруг вспыхивают страстью, гневом, яростью, ненавистью, вот почему краска, как гневный румянец на бледных щеках, — черно-красные огни вздымаются в клубах дыма, мечутся люди, вещи, предметы, мебель, стены, — все загорается этим зловещим багровым цветом — музыка тоже переходит в другой, высший температурный градус — это кульминация, достигнутая таким путем, — надо добавить, что одновременно усиливается темп, да и ритм лихорадочный и грозный, который должен разразиться катастрофой… Пляшут в страшных масках опричники — маски неподвижные, бесстрастные, за ними горящие глаза и лица. В этом — характерный эйзенштейновский контраст напряжения и покоя, мнимого покоя и бурного движения. И среди безумно пляшущих опричников сидит неподвижный царь — он сохраняет полное спокойствие, он хочет неподвижности, хотя за этой маской лица вы чувствуете бурю; он в центре этого беснования, как неподвижная ось катящегося колеса, — он естественно привлекает к себе внимание; оно невольно переводится к нему, он центр не только композиционный и ритмический, но и психологический, он как бы направляет это безудержное вращение — стоит ему уйти, и все рухнет и распадется, он и направляет и удерживает, значит, он сила — эта сила чувствуется. И как ее аргументирует режиссер своими художественными средствами: царь сидит и смотрит на юного претендента на трон, ставленника Старицкой, — режиссер делает его необычайно прелестным, — отрок, светлый пушок на его еще не бритом лице, невинное, милое, немного лукавое мальчишеское личико — он пьяненький смешно и трогательно, он впервые в жизни выпил (такое впечатление) — он блаженствует и, блаженствуя, рассказывает царю, как его, юнца, хотят сделать царем, ему самому смешно: какой из него царь! Иван слушает спокойно, внимательно — он приказывает надеть на юного Старицкого бармы и вручить ему царские регалии — тот еще трогательнее в этом не подобающем ему одеянии. Но ирония царя спокойна — и не потому только, что таким подобает ему быть, — вероятно, он вспыхнул бы гневом, молния перекосила бы его лицо, он, вероятно, боролся бы за свое самообладание, покинь оно его, — нет, его разоружает этот отрок, мальчик, дитя. Он весь тут перед ним, и его сердце не может не почувствовать жалости, — да, ему жаль его — он должен, должен, — соображения государственной необходимости заставляют его погубить этого невинного ребенка, и благо государства выше даже этой несправедливости — ему бы озлобиться против этого мальчишки, несмышленыша, ублюдка враждебного рода, боярского семени, — но нет, он не в силах, и мука его в том, что он смотрит на него добрыми, жалеющими, сочувствующими глазами. Он смотрит на него и не спускает {359} с него глаз. Он, быть может, больше, чем все мы, видит все то, что написано на этом лице и разлито в этой фигуре… И режиссер, не щадя жестокого царя, поддает, поддает жару, испытывая царя, который, конечно, не дрогнет и держит себя в руках, но которому это дорого стоит. Недешево обходится ему гибель этого юноши; искупительная жертва, которую он приносит своим сочувствием, велика; и кажется, что режиссер стремится, чтоб мы оценили, и запомнили, и занесли в записные книжки памяти своей и это очко в пользу Ивана; а он продолжает смотреть, и взгляд его строго-печальный, скорбный, мудрый, глубоко проникающий взгляд, а кругом неистовствуют опричники, бешено веселясь, переливают брагой кубки.

И эта сцена, когда я смотрел фильм сейчас, десять лет спустя, не производила прежнего впечатления — потому ли, что я изменился, или потому, что сама картина изменилась?..

После картины я успел только мельком обменяться двумя словами с Эйзенштейном. NN спешил, и я мог остаться без транспорта.

NN, собственно говоря, никуда не спешил, он спешил, чтобы не встретиться с Эйзенштейном, он не знал, что ему сказать, он не знал, нравится ли ему картина, он предпочел бы, чтобы она ему не нравилась, но боялся, что она ему нравится, вернее, он не знал — «да» или «нет», и очень был бы благодарен тому, кто сказал бы ему определенно — «да» или «нет». Правда, это «да» или «нет» должно быть апробировано — не то что доказано — он сам докажет, почему «да» и почему «нет», лишь бы узнать только, «да» в конце концов или «нет» завизировано будет… ибо только после этого пробудится его фантазия, до сих пор придерживаемая, и достигнет таких вершин, до которых нам, смертным, и не снилось подниматься. Конечно, «нет», он это знает, читал, но, с другой стороны, говорят, надо исправлять, значит, нет категорического «нет», а есть, напротив, проблеск этого «да», однако где же, о господи, лежит это «нет», о, если бы он знал, он обрушится с позиций этого «да» на позицию этого «нет», а говорить ни да, ни нет — он на это неспособен, его натуре претит компромисс, он человек вольный, он терпеть не может всех этих интеллигентских диалектик, ах, если бы сказали: вот, дорогой мой, где «да», а вот где «нет», — тут бы он взыграл духом и телом, увы, поставлено столь загадочно, и разрешено работать над картиной столь неопределенно… и NN повернул свое полное, выражающее решимость лицо к жене. Мадам только и ждала этого момента, она знала, что NN находится в затруднении, в конце концов, она настолько выше его, образованнее, культурнее и интеллигентнее, а главное — духовно аристократичнее, он же грубый демос, стихия, сам голый, дикий инстинкт, который она, конечно, ценит. Она считала своим долгом подсказывать NN разумные идеи, которые он мог бы тут же с бурной первобытной непосредственностью развивать.

{360} Он повернул к ней свои моргающие глаза.

— Я нахожу, — сказала она кряхтя, — что здесь много католицизма.

У меня глаза полезли на лоб. А NN уставился на нее с баранье-тупым выражением лица, которое так ему шло.

— Чего, чего? — сказал он, усиленно моргая глазами.

Лицо ее похоже на старую затрепанную кожаную сумку, — раскрылся замок — и она, играя своими морщинами, как струнами, сказала:

— Я нахожу, что здесь много католицизма. Сергей Михайлович ведь увлекался этим — это не русская картина, эта аскеза идет от римских базилик — он слишком увлекался архитектурой — это иезуитская картина, не в косвенном, а в прямом смысле слова — надо убрать католицизм…

Тупое выражение на лице NN еще более усилилось, мне было искренне жаль его…

— Я и говорю, — щелкнула своим замком мадам.

— А ты как находишь? — повернулся ко мне NN.

— Я пока еще ничего не нахожу, я так поглощен ею, что дай бог мне ее переварить до конца, куда там находить, успею.

Луч света заиграл на лице NN.

— Да, Эйзен гений, это снова и снова подтверждается, но тем более гению непростительны ошибки… Мировоззрение! — воскликнул он после паузы, выкрикнул ни с того ни с сего.

Ночью с Эйзенштейном был большой разговор — первые впечатления. На другой день мы встретились.

— Мне нужно доработать фильм. Времени хватит. Важно понять, что имеется в виду. Само по себе высказывание еще не выражает самой мысли, неточность в выражении может повести в ложную сторону…

— Что имеется в виду?..

— Меня смущает выражение «гамлетизм Грозного»: что хотели этим сказать — то ли, что мы привыкли популярно понимать под этим термином, или что-либо другое?

— В вашей статье вы, кажется, расшифровали это понятие?

— Да. Я написал: «Мы знаем Ивана Грозного как человека с сильной волей и твердым характером. Исключает ли это из общей характеристики образа возможность наличия у него отдельных сомнений? Трудно допустить мысль, что этот человек, творивший для своего времени неслыханные и беспрецедентные дела, никогда не задумывался над выбором средств, никогда не сомневался, как поступить в том или ином случае. Но разве эти возможные сомнения в какой-либо степени могли заслонить собою историческую роль исторического Ивана, как это случилось в картине? Разве в них, в этих сомнениях, а не в бескомпромиссном преодолении их заключается главное в этой мощной фигуре XVI века?» Я развивал термин «гамлетизм», но вот соответствует ли он моей картине? Вот в чем вопрос!

{361} — Вы сомневаетесь?

— Сомневаюсь подобно Гамлету — и, кажется, это единственно гамлетовское, что может иметь здесь какое-либо значение.

Мы рассмеялись.

— Я слышал даже, что как интеллигент я не мог обойтись без гамлетовской традиции, — протащил, стало быть, себя, а не Грозного.

— Традиция тут есть, но только не гамлетиада.

Лицо Эйзенштейна стало чрезвычайно серьезным — он так я впился в меня.

— Вы считаете, что здесь дана какая-нибудь традиция?

— Мне кажется, я даже знаю какая.

— Молчите, не говорите, но если вы угадали, я вам подарю…

— Вашу детективную серию, особенно про Скотланд-Ярд.

— Можете считать, что она у вас. — (Она в самом деле сейчас у меня). — Ну, говорите… только кратко… да нет, не может быть!

— Борис Годунов.

Эйзенштейн рассмеялся, затем перекрестился.

— Господи, неужели это видно? Какое счастье, какое счастье! Конечно, Борис Годунов: «Шестой уж год я царствую спокойно, но счастья нет моей душе…» Я не мог сделать такой картины без русской традиции, без великой русской традиции, традиции совести. Насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек. Уничтожение человека человеком — я скажу: да, — по кто бы я ни был, мне тяжело, ибо человек превыше. Насилие не есть цель, и радость не в достижении цели, как у иных классов, эпох, государств… даже народов. Русский не будет знать пощады в своем справедливом гневе, но пролитая им кровь отзовется горечью в его сердце. Сказать иначе — значит унизить нацию, человека, великую идею социализма. Это, по-моему, самая волнующая традиция и народа, и нации, и литературы — от Пушкина до Толстого и Достоевского, дальше вплоть до Горького и, наконец, Шолохова. Вы помните, у него в «Тихом Доне» Козьма Крючков протыкает энное количество немцев, чуб у него залихватский, глаза озорные, а сердцу неловко — убийство! Вот, стало быть, что, — мотив искупления, а не сомнения, не Гамлет — европейская традиция, а Борис Годунов — русская, великая русская традиция, традиция совести…

1957 г.

# **{****362}** Шекспировская тетрадь[[49]](#endnote-28)

## От автора

*Актер, играющий Гамлета или Отелло, является таким же комментатором Шекспира, как и автор, исследующий «Гамлета» или «Отелло», и нельзя сказать, что искания второго принципиально плодотворнее, чем искания первого. Во всяком случае, исследователь лишь выиграет, если его анализ будет опираться не только на шекспировские образы в книге, но и на эти образы, перекочевавшие на сцену, даже если он найдет в последних изъяны, но ведь и сам автор не застрахован от ошибок*.

*Этот взгляд отразился в предлагаемой читателю «Шекспировской тетради». В ней даны очерки об Астангове, Бабановой, Остужеве, Симонове, Мансуровой, Михоэлсе, Хораве, Васадзе, Нерсесяне, Джанибекяне, Поле Скофилде и других актерах, выступавших в таких ролях, как Ромео, Джульетта, Отелло, Яго, Лир, Гамлет, Полоний, Бенедикт, Беатриче и т. д. Эти сценические образы сопровождали автора в его замечаниях о творчестве Шекспира*.

## «Ромео и Джульетта»

Вспомните того безыменного юношу, которого выпустил в первом акте Алексей Попов во время уличного боя Монтекки и Капулетти. Отрок с развевающимися золотыми кудрями и улыбкой счастья бросается в толпу дерущихся и тут же падает, проколотый насмерть, и роняет на камни свою детскую голову; волосы рассыпались вокруг и как бы начинают увядать вслед за своим хозяином. Казалось, он только что впервые выпорхнул из родительского гнезда, только что, казалось, наряжала его мать, любуясь им, и выпустила в свет, в жизнь, и вот он летит, не чуя ног под собой, ликуя от игры молодых сил, и… смерть. (Свою задачу прекрасно выполнил актер Борис Толмазов.)

«… Цветок нежнейший, схваченный морозом ранним», — говорит отец Джульетты над ее мертвым телом, но так же можно {363} сказать и о Ромео, и о Меркуцио, и о Парисе, да и о ком только не сказать?

Но Театр Революции, посвятивший свой спектакль комсомолу, поэтому, быть может, и не хотел настаивать на трагичности, которой преисполнена «Ромео и Джульетта». Он убирал, сколько мог, лишние черные краски, лишние, да и необходимые, разгонял, где только замечал, мрачные тени, возникающие между строк шекспировской трагедии. Сам театр, казалось, залюбовался голубым небом Вероны, прозрачным воздухом Ренессанса, фальстафовским характером кормилицы, кипучей молодостью Меркуцио, влюбленной луной в саду Капулетти. Под рукой Ильи Шлепянова оживают старинные гравюры; вспомните, как впервые вдали появляется Ромео: он стоит в профиль с пальмовой веткой в руке, задумчивый и молчаливый, затем, поворачиваясь, медленно сходит по мраморным ступеням среди расцветающей архитектуры Ренессанса, и знойное солнце юга горит над его головой.

Вся трагедия полна нарастающих с каждой сценой предчувствий. Театр делал вид, что их не замечает — за исключением (об этом ниже) одного человека в спектакле, который, напротив, звал к себе эти предчувствия, чтобы, скопив их в себе, выразить вовне с таким пронзительным и зловещим пафосом, который совсем не свойствен этой первой шекспировской трагедии.

Даже склеп Капулетти вовсе не такой леденящий кровь, каким он рисовался в воображении Джульетты. Это стройная архитектурная композиция, которая скорее заставляет забыть ее мрачное предназначение. Так сказать, довольно милый склеп. Только на миг, когда скрипит ржавый ключ и падает цепь и в склеп врывается обезумевший Ромео, с развевающимся плащом, с пламенеющим факелом, в спектакле пробегают черные тени, которых так пугалась Джульетта, прежде чем выпить свой снотворный напиток.

Сама сцена в склепе не страшна, она величественна. Величествен и весь спектакль. Как будто постановщик условился все время помнить, что перед ним не драма двух влюбленных, которым не суждено соединиться, а сама история, которой нужно отдать предпочтение. А так как история выступает здесь прогрессивно, неся освобождение от оков средневековья, театр усиливал струю оптимизма, зрелищности, красок, утверждения.

В величественности и торжественности, с какой на сцене вступает в свои права эпоха Ренессанса, — сила спектакля. Если в лицах трагедии обозначать того, кто символизирует собой стиль спектакля, то им будет не Лоренцо, как этого хотелось бы одним комментаторам, и не Ромео, как это считали другие, и не Джульетта, как это, естественно, было чаще всего, а… герцог. Да, герцог, которого прекрасно исполняет Щагин, он максимально выразил собой стиль этого величия. Герцог, выступающий как уполномоченный нового порядка вещей, составляет композиционный центр спектакля, и все его три появления как бы освящают {364} ту торжественную историческую минуту, которая именуется «рождение Ренессанса». Оно возникает в борьбе двух сил, стремящихся уничтожить друг друга, в спектакле ими оказались, с одной стороны, Тибальт, с другой — Меркуцио, особенно последний.

Тибальт Латышевского — мрачный дух, которому осталось жить уже немного, который чувствует, что теряет почву под ногами, что сама жизнь отрешает его от себя, — оттого такая повышенная злобность, такая мстительная жажда крови, такое зловещее хищничество. Ничего уже нет за его душой — ни любви, ни дружбы, одна лишь ненависть, бессмысленная, хоть, увы, не бесплодная, одна жестоко сжигающая его страсть: уйти с арены, нанеся кровавый урон наступающему врагу.

Такой Тибальт дает возможность развернуться Белокурову. Из всех героев спектакля ни в Лоренцо, ни в Ромео и Джульетте, ни в кормилице так не чувствуется Ренессанс, как у Меркуцио — как у Белокурова.

В Лоренцо слишком много рационализма, который Плотников хочет смягчить добродушной хитроватостью, словно за этим ученым гуманистом скрывается просто веселый человек. Лоренцо сложнее, и вряд ли ему к лицу эта мелкая простота, он задушевнее, с достоинством, торжественностью, ничуть не противоречащими простоте.

Пыжова поражает богатством, разнообразием и изобретательностью, с какими проявляется темперамент ее кормилицы. Это Фальстаф в юбке, и юбка только мешает ей разойтись вовсю. Но она пользуется любым поводом, чтоб щедро раскрыть откровенную и даже несколько самоуверенную плоть. Но кормилица — это еще не Ренессанс, это, пожалуй, не совсем даже шекспировская фигура, есть в ней некоторая бен-джонсоновская упрощенность.

Шекспиру свойственно сочетание плоти и мысли. Ведь Ренессанс не только освобождение тела, но и духа, не только страсти, но науки, искусства. Белокуров превосходно воплощает такой образ. Гервинус находит, что Меркуцио «человек совершенно необразованный, грубый, неблагопристойный и отменно некрасивый. Он презрительно осмеивает всякую чувствительность и влюбленность, всякие сны и предчувствия». Гервинус себе противоречит. Человека, отрицающего «сны и предчувствия», вряд ли можно назвать «необразованным», да еще «совершенно необразованным», особенно в ту эпоху. Понятно, почему он «презрительно осмеивает всякую чувствительность». Он осмеивает в Тибальте условный дворянский лоск, и за эти недостатки готов уколоть порой и самого Ромео. Даже Джульетту, помните, задевает лощеная форма, в какой Ромео изъясняется в любви. Можно сказать, что Меркуцио шире Ромео, образованнее его. Если Ромео готов примириться с Тибальтом, то Меркуцио, наоборот, рад столкнуться с ним. А он ведь не принадлежит к враждующим {365} домам, он родственник герцога. Почему же он готов задеть Тибальта? Потому что Тибальт «дворянин с головы до ног». В Меркуцио активно выступает дух Ренессанса. Как же можно согласиться с Гервинусом? Актер Белокуров ближе к Шекспиру, чем комментатор Шекспира.

Конечно, он никак не «отменно некрасив» — напротив, да к нему вообще не подходит слово «красивый». Это Парис, недаром названный Парисом, красив, — для Париса это его основное достоинство, Меркуцио у Белокурова *прекрасен*. И потому, что в нем удивительно гармоничны тело и ум, мысль, талант, а его размашистая «бешеная младость» свидетельствует, сколько в нем сил и жажды жизни. В самой своей чувственности он одухотворен. Он страшный циник, но сама эта гениальная игра ума не только устраняет, но и облагораживает ужасающее Гервинуса «неприличие» его шуток.

Кто-то из критиков обнаружил в спектакле элементы бытовщины, перекочевавшие, мол, из прошлого Театра Революции, которому они якобы были свойственны. Театру Революции они никогда не были свойственны. Напротив, уж скорее можно утверждать, что в этом был его недостаток. Театр, у колыбели которого стоял Мейерхольд, поставивший такой воинственно направленный против бытовщины спектакль, как «Доходное место», театр, ориентировавшийся на таких характерных для него авторов, как, с одной стороны, Толлер, а с другой — Вишневский, театр повышенного экспрессионистского жеста и эмоции ничего общего не имел с «бытом». А как раз быт, если сейчас «быт» понимать как более реалистическую, более «земную», «телесную» характеристику героев и событий, есть задача, существенная для Театра Революции. Оттого Шекспир для театра очень важный этап.

Но если эти новые элементы в стиле театра не всегда ловко введены в действие и звучат порой наивно, то отсюда еще далеко от того, чтобы видеть элементы «бытовщины». А пользоваться, не находя более глубокой мотивировки, первым попавшимся стандартным объяснением типа «непреодоленная бытовщина» — и вовсе смешно. Процессы здесь значительно серьезнее, чем может показаться иному борцу с «бытовщиной».

В своем стремлении к «земному», к тому, чтобы дать бурную краску, сочную чувственность эпохи, театр, например, в сцене бала одевает Ромео в медвежий мех. Ромео в медвежьей шкуре! Пылкий Ромео — косолапый медведь! Утонченный любовник — мишка! Эта фальстафовская краска должна заземлить спектакль, дать ему эту ренессансную плоть. Поэтому же постановщик вводит веселые интермедии со слугами, громкий звон оружия и такие смелые детали, как скульптура обнаженного мальчика у бассейна. Вот почему на весь спектакль шумит своими юбками кормилица.

Итак, создан спектакль. В широких и крупных планах показана трагедия.

{366} Однако…

Однако, если так можно сказать, «в этом супе чего-то не хватает». Чего именно? Величественна блистающая отделкой машина спектакля, сооруженная такими одаренными инженерами, как Алексей Попов и его соратник Илья Шлепянов. Прекрасная машина! Но временами машина движется несколько громоздко. А иногда кажется, что стоит на месте: картина сменяет картину, убит Тибальт, и Меркуцио уже нет на свете, а трагедия как будто еще только собирается с силами, чтобы захватить зрителя в тот бурный водоворот, который оправдал бы такую славу «Ромео и Джульетты». Темп? Нет, не темп! Кажется, что наши инженеры мало уделяли внимания одной пружинке в этой машине. Маленькой пружинке. Эта пружинка? — Любовь.

Да, любовь. Любовь Ромео. Любовь Джульетты. Любовь Ромео и Джульетты. «Все совдепы не сдвинут армий, если марш не дадут музыканты». В шекспировской пьесе «Ромео и Джульетта» этот марш — любовь. Я не скажу, что «армии» стоят на месте, они двигаются, но если продолжить нашу метафору, они, так сказать, не идут в атаку. Темп? Нет, не темп.

Одно побочное доказательство: кормилица. Сама по себе великолепная кормилица, но разве она должна быть «сама по себе»? Правда, она очень общительна и с Ромео, и с Меркуцио, и с Петром, и с синьором Капулетти, и с синьорой Капулетти. Но эти отношения меня меньше интересуют, — меня интересует ее отношение к Джульетте. Кажется, что здесь кормилица не делает принципиальной разницы. Ей все равно: Ромео так Ромео, Джульетта так Джульетта. Она одинакова с ними со всеми. А разве это так? У Шекспира она любит Джульетту, больше того: она в ней души не чает. Джульетте она дороже, чем мать, и ближе, чем мать, и ей самой, кормилице, Джульетта ближе и дороже, чем матери. Не видно этого в спектакле. Не верилось даже, что эта женщина выкормила Джульетту, — не просто ли, думалось, это какая-нибудь приживалка, приставленная к барышне? Кормилица?! Нет. Ее совет: при сложившихся обстоятельствах выйти замуж за Париса — мог быть проявлением заботы. Пусть это медвежья услуга, но хоть от души. Услуга, не спорю, есть, но души я не заметил. В пьесе она уговаривает Джульетту потому, что любит ее, боится за нее, хочет ей счастья, счастья по своим понятиям, по практическим, уговаривает грубовато, но грубоватость тут покров для нежности. В спектакле кормилица эгоистична. Не опасалась ли она, что в тот момент, когда она проявит участие к другому, она отнимет кое-что у себя, одну-другую краску своей сочной черноземности, шумного здоровья? Вспомните сцену, где кормилица единственная осмелилась противоречить главе дома. Синьора Капулетти испуганно молчит, и Джульетта притихла, пока не пройдет гром родительского гнева. А кормилица не ждет, она смело вступается за своего выкормыша. Что толкнуло ее на это? Любовь, дорогие товарищи, {367} любовь! А в театре получилось, что только нрав. Великое дело нрав, важная краска. Но «краска» поблекнет, если ее не подкрасить чувством, мыслью, целью, наконец. Тогда сам образ кормилицы обогатится. Он и так богат, конечно. Но должен быть богат не только для себя, а и для Джульетты и для всего спектакля — таланта Пыжовой хватит на всех.

В сцене, где кормилица советует Джульетте выйти за Париса, она думает *о себе*, и в сцене, где она успокаивает Джульетту — приведу, мол, тебе Ромео, — она тоже думает только *о себе*, и наконец, в сцене, где она оплакивает умершую Джульетту, ее горе мне кажется подозрительным, я в ней не чувствую всей *тяжести* потери, и здесь она думает *о себе*.

Впрочем, все упреки она может отвести одним ответом. «Почему вы придираетесь ко мне? Разве любовь Ромео и Джульетты без изъянов?» И, быть может, скажет при этом, что она не верит в любовь Ромео и Джульетты, что любовь у Ромео — это, скорее, повод для его бурных сомнений? Разве так любят? А Джульетта? Странная у нее питомица. Она любит, конечно, бесспорно, но до какой-то грани, и только дойдет до нее, обращается вспять, и «марш», который вот начал разыгрываться, вдруг обрывается… И армия стоит на месте.

На Астангова были главные нападки в печати. Он и не Ромео, он и не Шекспир. Да, он не Ромео, но все-таки Шекспир, и в этом сложность положения, в которое он попал. Он актер мысли, он морщится, когда перед ним «голубой» текст, просто чувства, просто страсти, он ищет, нет ли там чего-либо другого, что ему по душе. И глядишь, казалось бы, из самого беспечного или мелодраматического текста он тащит свою добычу. Его хлебом не корми, а дай анализ, мысль, он вынянчит ее, углубит, усугубит и вынесет вам в резкой окраске, в лирической, в романтической… И само дарование его — пытливость, дух искания, творчества и та чудесная тревога, которая сопровождает человека, когда он работает, ищет и вот находит…

Вспомните его анархиста Спавенту в «Улице радости» Н. Зархи. Анархические методы не приведут к цели, освобождению от эксплуатации, наоборот, они уводят от цели. Вот что, собственно, должен был доказать Астангов. Он это доказал, но доказал попутно. Главное у него — движение мысли, которая мучительно жаждет разобраться в жизни. Сама эта работа мысли, эта интеллектуальная, как бы излучающаяся энергия, эта страстная, отчаянная непримиримость поисков Спавенты и вызывает к нему симпатию как к человеку, который глубоко предан своей идее, идее освобождения человечества. И потому, что он ей предан, он этот путь найдет. У Спавенты есть сын Луиджи. Его убивают. Отец остается один, еще более одинокий, чем прежде. С маленьким Луиджи автор как бы поспешил на помощь своему Спавенте из опасения, что зритель не станет сочувствовать, жалеть этого слишком рационалистического героя. И это несчастье {368} должно как-то тронуть сердце зрителя… Но Астангов не хочет пользоваться помощью автора. Он не отказывается от Луиджи, но ему не по душе этот мелодраматический эффект — «несчастный отец, потерявший маленького сына». Он хочет завоевать и завоевывает сочувствие зрителя личностью Спавенты, его незаурядностью, этими исподлобья глядящими глазами, таким красноречивым молчанием, голосом, который вдруг осекается от волнения, напряжения, и прежде всего мыслью, мыслью… И вот к нему уже несется из зала волна сочувствия и симпатии.

Или Гай. Тут нет мучительности Спавенты. Мучиться Гаю незачем, но думать надо, без мысли нет движения. У нас если играют положительного героя, то обычно без мысли. Зачем, мол, думать? Разве недостаточно выполнять указания, подписывать бумаги, чертить чертежи, отдавать распоряжения. Ведь героям заранее известно, что завод выйдет из прорыва (по секрету от автора, человека предусмотрительного) и т. д. Но ведь для того чтоб завод вышел из прорыва и т. д., надо подумать, как заводу выйти из прорыва и т. д. Не надейся на автора, у него, мол, все сказано, не автор работает, увы, а герой. Не верь автору, сам подумай, и пусть авторское решение, даже легкомысленное, будет твоим решением, но серьезным, как будто ты сам все придумал. Тогда только поверит зритель, что ты действительно думаешь, а не просто подписываешь бумажки. Атмосфера мысли, творчества, работы есть и содержание и обаяние астанговского Гая.

С таким багажом, опытом, стилем очутился Астангов перед образом Ромео. Он, быть может, улыбнулся, увидев перед собой этого бездумного и пылкого отрока. И захотел перевоплотиться, превратиться также в ребенка, который только и знает, что влюбляется, а если и страдает, то лишь оттого, что ему мешают влюбляться, и умирает безвинно, как цветок, который сорвала чья-то жестокая рука.

Тут-то не надо думать, мудрствовать лукаво, терзаться проклятыми вопросами. Поменьше мысли, побольше невинности, непорочности, наивности. Наивность Ромео — вот стиль игры. Как будто бы так? Однако что же это? Ромео с веселой ватагой друзей, надев маски, направляется в дом Капулетти, чтобы сыграть шутку — попасть к врагам на бал. Розыгрыш! Совсем во вкусе юного и беззаботного Ромео. В таком настроении он собирается уже войти в дом, уже нетерпеливо зовут его друзья, — чего же он там мешкает? Но он не мешкает, это его задерживает Шекспир и заставляет произнести такие слова:

 Чувствует душа,
Что в звездах будущее решено,
Начало горькое моей судьбы —
Вот этот пир ночной, а после жизнь
Недолго уж протянется, и смерть,
Ужасная и ранняя, наступит.
Но тот, кто правит кораблем моим,
Пусть поднимает паруса! Идем!

{369} И это говорит Ромео? Невинный и наивный отрок? Что это? Мысль о смерти, ранней и ужасной? И не просто мысль как предчувствие, но как уверенность, как роковое знание, как прозрение. Может быть, Ромео должен произнести это бессознательно, не вдаваясь в размышления и отмахнувшись, как от случайного настроения? Но, в таком случае, что обозначают последние две строки?

Но тот, кто правит кораблем моим,
Пусть поднимает паруса! Идем!

«Идем!» — это звучит как вызов тому, кто «правит кораблем», самой судьбе. Да это и есть вызов. Ты грозишь мне смертью, я не отступаю, поднимай паруса! Идем!

Все актерское существо Астангова вздрогнуло при этих словах. И он уже забывает здесь о милом Ромео, наивном и невинном юноше. Так у Ромео появились первые морщинки. Морщинки Гамлета.

Скажут: Шекспир очень часто вкладывает в уста героя свои мысли, свои настроения, герой здесь, собственно, ни при чем. Но все же так говорит Ромео, и Шекспир заставляет его так говорить. Почему же вы целиком обрушиваетесь на Астангова, привлеките к ответственности и Шекспира, и пусть автор разделит ответственность с актером.

У Шекспира подобный монолог не случайность. Мрачные предчувствия смерти все время сопровождают любовную историю Ромео и Джульетты. Когда Джульетта прощается с Ромео, он вдруг, неизвестно почему, напоминает ей мертвеца:

Мне кажется, когда стоишь внизу,
Как будто ты мертвец на дне могилы!
Я плохо вижу, или бледен ты?

Когда Ромео, ничего не подозревая, живет в Мантуе в ожидании письма от Лоренцо, ему снится странный сон.

 … Снилось мне,
Что милая нашла меня умершим…

Что это за любовь, которую все время сопровождают эти страшные призраки, и ты, Ромео — Астангов, видишь их? Как быть ему? Не замечать их, закрыть глаза, предаваться своей любви, и открыть глаза только тогда, когда встанет «смерть перед глазами»? Да, можно было поступить и так. Но Астангов отказался от этого, быть может, на свою «погибель». Он хотел знать, *почему* здесь эти призраки и *за что* они преследуют Ромео. Астангов вступился за своего героя. «Пусть он, Ромео, и те тысячи актеров, которые до меня играли эту роль, так и делали — закрывали глаза. Я этого сделать не могу. Не могу, это вне моей воли, желания, это сама моя природа. Возможно, я потеряю здесь Ромео. Что ж! “Но тот, кто правит кораблем моим, пусть поднимает паруса! Идем!”»

{370} «Идем!» Вот саркастический монолог Ромео о вражде родов:

О, злобная любовь и любящая злоба!
О, нечто, порожденное ничем!
О, тяжесть пустоты! о, важность вздора!
 … О, пух свинцовый,
Дым ясный, пламень ледяной…

Это ведь смех над важностью общепринятых идей. Как ни уклоняйся Ромео, а Шекспир заставляет его забыть о своей безмятежности и задуматься, и задуматься порой с неожиданной, проникновенной философской силой, например в сцене, где Ромео покупает яд у аптекаря и дает ему деньги.

Вот золото. Яд худший для души,
Убийца худший в этом гнусном мире,
Чем жалкий, запрещенный тот состав.
Я продал яд, не ты его мне продал.

Это сказал Ромео? Это даже для Гамлета довольно серьезно. Милый любовник произносит фразу, блеск откровения которой может возникнуть только в душе размышляющей, пытливой, познающей природу «гнусного мира». Быть может, Шекспир такой фразой и раскрыл идею своей трагедии, идею о том, что чувству истинному и бескорыстному нет места в мире, где господствует «яд худший для души»?

Я не знаю, как прежние театральные Ромео произносили эту фразу; возможно, ее просто не замечали или произносили как цитату? И, быть может, Астангову следовало тоже ее просто проговорить. Но он уже не в состоянии был это сделать, он не отдал бы этой фразы за всех Джульетт мира, он уже был пленен этой фразой, заболел ею и вынес ее зрителю, проникнув в самую ее сердцевину. И вот дух размышления уже не покидает Астангова на протяжении всего спектакля. Предлагая мир Тибальту, он говорит не только поэтично, но и раздумчиво.

 Ромео
Тибальт, причина, по которой я
Люблю тебя, смягчила правый гнев,
На твой привет возникший: я не хам.
Прощай, я вижу, ты меня не знаешь.

 Тибальт
Не извиненье это в тех обидах,
Что ты нанес, мальчишка. Становись!

 Ромео
Не оскорблял тебя я никогда.
Ты не поймешь, как я тебя люблю,
Пока любви причины не узнаешь…

Возможно, что традиционный Ромео произносит эти слова ласково, дружески, даже пылко, полный радужных воспоминаний о Джульетте. Ромео Астангова мало думает здесь о Джульетте. {371} Любовь не только облагородила его, но и дала толчок размышлениям, — в этих словах, как их произносит Астангов — медленно, глубоко, веско, сердечно, — есть выношенная, выстраданная истина о том, что человек человеку брат.

Но вот Ромео — Астангов является к Джульетте. Здесь, именно здесь, следовало ему обо всем забыть. И о смерти и о мысли. Побольше бездумия, самозабвения, пылкости, безрассудности, нежности, трогательно-смешного пафоса, «клянусь луной». Все, все остальное брось у входа в дом Джульетты. Забудь о мыслях, как будто их никогда не существовало. Будь Ромео. Ведь оба вы, Ромео и Джульетта, как дети, невинные, ничего не подозревающие, отдающиеся только своей любви. Вот словно нарочно луна освещает сад Капулетти. Забудь. Вот как ласкова любящая Джульетта. Забудь. Вот прощание на рассвете после брачной ночи…

Напрасно. Астангов не смог перебороть себя. Он все время озирается на эти призраки. Он все время не расстается со своими мыслями. И эти мысли, это тревожное «почему», этот витающий над ним дух обреченности мешают ему самозабвенно отдаться любви. Он говорит о любви, думая о другом. Произносит: «Джульетта милая», но без подтекста: «забудь обо всем на свете», — наоборот, все время страдальческий нерв и эта мысль, которая не хочет отпустить его ни на минуту. Так и ведет себя астанговский Ромео, совсем забыв, что кругом ароматная южная ночь, луна и «соловей» и безмятежная счастливая тишина, которая не хочет знать, не терпит никаких посторонних, смущающих ее покой звуков.

Астангов потерпел неудачу. Но это честная неудача. Плодотворный проигрыш. Будущий Ромео на нашей сцене не пройдет мимо астанговского опыта. Он будет Ромео, безусловно Ромео, но в нем будут вспыхивать эти подозрения, предчувствия, эта мысль, которая облагородит традиционного героя, чье имя часто произносилось в том же тоне, с каким произносят «тенор», чего шекспировский Ромео не заслужил, как теперь прекрасно выяснил Астангов.

… Слышен знаменитый бабановский голос. Шумные аплодисменты. Джульетта. Она выпорхнула с развевающейся воздушно-белой вышивкой в руках, как бы символизирующей ее одухотворенную и невинную юность, ее беззащитность перед грозной жизнью, которая так скоро сомнет ее.

Беззащитность? Здесь, впрочем, требуется оговорка. Кажется, что она порхает, чуть-чуть касаясь земли. Но это только кажется. Она и порхает и одновременно довольно плотно ступает по земле. Очень плотно, иногда даже цепко, — попробуй сдвинь… Одухотворенность? Здесь тоже оговорка. Когда кормилица фамильярно шлепает ее сзади, она отбегает с удивительной грацией, она смущена, но в этом смущении — лукавство. Этот чересчур земной жест никак не шокирует ее «божественности». Синьора {372} Капулетти надеется, что ей понравится Парис. И Джульетта отвечает:

Взгляну, и как понравится — глазам
Дам волю, но их опущу тотчас,
Как только получу приказ от вас.

Много здесь лукавства у Бабановой, совершенно бессознательного, впрочем, как бы послушание и в то же время непослушание, возможность этого непослушания. Это *натура*, которая уже начинает чувствоваться за этими ее словами. Она очень нежна, но сквозь эту нежность она как бы бросает один-другой трезвый взгляд, оценивающий. Причем порой она сама не знает, что бросает такие взгляды. Это свойство, которое не всегда даже доходит до ее сознания как некий замысел, как некий умысел. Я имею здесь в виду не только Джульетту, но и, скажем, Анку, Машу, Полиньку, Колокольчикову. Джульетта еще юна, но у нее уже есть характер. Она может оказаться строптивой, и хоть ты умри, она настоит на своем, и вообще надо быть немного «начеку» — неровен час, она выкинет какой-нибудь «фортель».

«Мой милый Монтекки, будь верен», — эти слова надо произнести нежно, влюбленно и как бы с некоторым жалобным опасением. Бабанова так и произносит, но в ее интонации проглядывает, так сказать, кончик указательного пальца, которым она помахивает перед Ромео: «смотри у меня».

Ромео клянется в любви «благословенной луной». И Джульетта прерывает его:

О, не клянись изменчивой луной,
Что каждый месяц изменяет вид,
Чтобы любовь изменчивой не стала.

Эти стихи надо произнести целиком, чтоб их смысл дошел до зрителя. Но зрительный зал прерывает Бабанову добродушным, любящим смехом, как только она произносит первые слова: «О, не клянись». В этом «о, не клянись» не только нежность, мольба, но и какая-то милая надутость, грациозное недовольство, опять-таки «указательный палец»: «ох, какой ты».

Есть этот «практический» дух и «эгоизм» у Маши, и у Полиньки, и у Колокольчиковой, и у Джульетты, но этот «практицизм» и «эгоизм» не могут вызвать другого отношения, кроме… улыбки, потому что в них есть разоружающая детская непосредственность. Какой бы шаг ни предприняла ее героиня — шаг практический, серьезный, разумный, что бы она ни делала, она вызывает у зрителя улыбку. Потому что она не ведает, что творит. В ее «практицизме» отсутствует расчет, осознанная заинтересованность. Здесь не бывает обдуманного плана, задней мысли. У нее нет «задних мыслей», как у ребенка, а если они появляются, то видны каждому, опять-таки как у ребенка. Она вся на виду. И ее упорство, и строптивость, и лукавство обнажены, и она не только не скрывает их («а почему скрывать?» — удивится {373} она), наоборот, она откровенно обнаруживает, причем это откровенность бессознательная, а не расчет. От бабановской героини всегда жди всяких сюрпризов, которые при всей их немотивированности с точки зрения обычного житейского порядка вещей для нее совершенно нормальны. Так что на нее и обижаться нельзя.

Когда Колокольчикова в «Моем друге» читает письмо мужа, она пропускает все, что он там пишет о делах, пока не найдет то, что ей хочется найти, — какое-нибудь милое слово. На нем она останавливается с видимым удовольствием и не скрывает этого. Могут сказать: мещаночка, она не интересуется работой, творчеством, строительством и т. п., ее интересует только «муж», только «милый», только Колокольчиков. Но рассердиться на нее нельзя. Очевидно, потому, что сама эта открытость ее натуры как бы обещает, что она «исправится», станет другой, не только «Колокольчиковой».

А Полинька из «Доходного места»? Она наклоняется к уху Жадова и громко шепчет ему одним проглатывающим дыханием: «Я дурочка». Она откровенна, да, дурочка, и признается в этом с такой подкупающей непосредственностью, глядя прямо в лицо Жадову широко открытыми глазами, что тому только остается, что улыбнуться и еще крепче влюбиться в нее. Даже когда она, спровоцированная мамашей, советует мужу «сдаться» перед начальством и не настаивать на своей непримиримости, то и здесь трудно на нее рассердиться. Она вся как на ладони.

Все героини Бабановой, даже те, которые с «хитринкой», с «лукавством», с «себе на уме», всегда поразительно честные, потому что весь механизм этого «себе на уме» открыт и виден каждому. Бывает герой «себе на уме», но это его оружие борьбы, и он скрывает от посторонних, что он «себе на уме», хотя посторонние, возможно, это и видят. Героини Бабановой просто даже не знают, что они «себе на уме», им в голову не приходит скрывать от посторонних, что они «себе на уме».

В этом секрет дарования Бабановой, секрет ее обаяния, обаятельности всех ее героинь, от Марьи Антоновны до Джульетты. «Честность» — счастливое свойство ее таланта. Ее героини органически не выносят фальши.

В том, как Маша в «После бала» читает письмо Татьяны, нет ни капли «литературы», обыгрывания текста. Она не возмущается, она читает письмо с наивной рассудительностью, «как это так может быть, раз этого так быть не может?» Что бы там бабановская героиня ни видела, ни слышала, всегда кажется, что она видит или слышит впервые в жизни. У нее нет опыта, привычной реакции, она на все реагирует впервые в жизни. Когда она — Марья Антоновна видит Хлестакова, она хохочет. Я прекрасно понимаю, почему она именно так реагирует. Она видит такого молодого человека впервые в жизни. Хотя гоголевская Марья Антоновна, вероятно, и видела подобных молодых людей, {374} а если не видела, то слыхала о них, наконец, думала о них, ее воображение достаточно подготовлено к этой встрече. У бабановской Марьи Антоновны никакого опыта нет, она чересчур целомудренна, чтобы соответственно подготовить свои мысли к приходу столичного молодого человека. Она не испорчена, она не «цивилизована», она дикая. Но в этой дикости столько чистой души, что смех ее — долгий, серебристый, от души — не может показаться обидным даже Хлестакову, он хоть и «без царя в голове», но я отлично помню, как в мейерхольдовском спектакле у него в этот момент стало в голове что-то даже образовываться.

Когда Маша читает письмо Татьяны, она серьезна. Но серьезность имеет какой-то предел. Серьезность образов Бабановой — это детская серьезность или серьезность подростка, это милая серьезность. Серьезность взрослого — грань, за которую она не отваживается перешагнуть. Совершенно цельно укладываются в спектакле такие ее образы, как Гога из «Человека с портфелем» или бой из «Рычи, Китай!», как Марья Антоновна или Полинька. Не укладывается Маша или Джульетта. Там, где есть этот рост, созревание и переход, как в «После бала», где Маша становится председателем колхоза, или в Джульетте, — такие образы вполне органичны только в первых актах, а дальше, где появляется «взрослое», там она «не в своей тарелке». В «После бала», особенно в последнем акте, мне казалось, что бабановская Маша недостаточно «взрослая» для тех событий, в центре которых она оказалась и в которых она призвана играть руководящую роль. Мне хотелось в этих сценах видеть в Маше больше опыта, зрелости, какого-то авторитета. Я не могу отделаться от чувства сомнения, когда вижу, как слушается ее в финале пьесы колхозник-бородач. В лучшем случае он должен относиться к ней снисходительно. И не потому, что она, мол, «баба», которая решила заправлять колхозом, а потому, что она недостаточно «баба» из тех «баб», которые берут все в свои руки, которые за словом в карман не полезут, у которых много бабьего ума, опыта жизни, «женской доли». Она еще не созрела для этого, а пьеса ее к этому принуждает. Бабановская героиня не хочет становиться взрослой, словно опасаясь, что в тот момент, когда она станет взрослой, она потеряет какой-то секрет своего воздействия на зрителя. Поэтому она упирается ходу событий, заставляющих ее быть взрослой, упирается изо всех сил. И каждый раз, когда вам покажется, что она взрослая, она напоминает вам каким-нибудь жестом, мимикой, поворотом головы, что она все еще не взрослая.

Есть в «После бала» важный момент, кульминация пьесы, когда Маша направляет на счетовода ружье, угрожая застрелить его, если он не вернет утаенных денег. Это переломный момент, момент возмужания, когда не только возраст, но и жизнь способствует созреванию. В этой сцене героического поступка в зале естественны аплодисменты, они и были, но не в этот как раз {375} момент, а мгновением позже. Она направляет на счетовода ружье и вдруг тут же, не дав зрителю передохнуть, освоиться и отреагировать, роняет ружье и совсем по-детски, как-то смешно ставит ноги внутрь, носками друг к другу — и вот тут только аплодисменты. Бабанова, как говорится, «не дотянула» до героической ситуации, и, видно, нарочно. Она сразу переключилась в иной план, в свойственный ей план, опасаясь, что в «героическом» не сумеет быть на уровне.

Буквально так же она поступила когда-то в «Поэме о топоре», когда играла Анку. Анка в такой же позе идет к Степану, которого любит и смущается, и выражает свое смущение не столько в женской, девичьей, сколько в такой детской форме. И публика так же, как в сцене с ружьем, вернее, после «ружья», разражается любящим, добродушным смехом и аплодисментами. Зритель ее больше любит, чем уважает. Я не хочу сказать, что он ее не уважает, но основное заключается в этой любовной растроганности. Бабановская героиня больше трогает, чем поражает, она не решается подняться на героическую ступень в страхе, что не сумеет удержаться на ней. И вот она скорей, скорей спускается на несколько ступенек ниже. Там она как у себя дома, там ей не страшно, она делает, что хочет, зритель в ее руках.

Для того чтобы целиком поверить в Машу — председателя колхоза, мне хотелось бы, чтоб все вокруг нее было меньше: и столы поменьше, и стулья, и деревья, и дома, и люди, чтобы эти пропорции скрыли недостатки и оправдали бы бабановскую Машу. Так сказать, если Магомет не идет к горе, чтоб гора пошла к Магомету.

Но, может быть, и не надо, чтоб гора шла к Магомету. Погодин мог, скажем, не назначать Машу на пост председателя колхоза. Разве почетны только ответственные посты, и разве менее ответственные места не занимают прекрасные люди, и разве рядовая колхозница не заслуживает к себе внимания со стороны автора и со стороны актрисы? Разве искусство только в том, чтобы потрясти зрительный зал раскатами страстей, как это делали Ермолова и Сара Бернар? Разве простые душевные движения, искренние, чистые, неспособны волновать зрительный зал? Еще как способны! Проследите за зрительным залом, когда играет Бабанова.

Приходится пожалеть, что советские драматурги не оценили по достоинству редкие качества дарования Бабановой, которые подсказали бы им, как создавать прекрасный образ. Эти качества — непосредственность, бескорыстие, открытость, с какими проявляется у нее человек. А как раз честность, прямодушие, нежелание фальшивить, неумение держать за пазухой этот камень индивидуалистических пережитков, поразительная правдивость, с какой бабановские героини делают то, что они делают, составляют достоинства таких созданных актрисой советских героинь, как Анка, как Маша.

{376} Мы сказали: она всегда вся как на ладони. Она не умеет и не хочет прятать мотивы своих поступков. Зачем их прятать, от кого прятать? И разве эта имеющая древнюю давность привычка «прятания» не есть то темное начало в человеке, с которым ему нужно воевать? И поэтому, когда она даже «прячет», у нее все равно все вылезает наружу. Такая натура. Вот в каком смысле бескорыстие: как бессознательное свойство самой натуры, глубоко доверчивой и получающей истинное удовлетворение от того, что ей не надо таиться, скрываться, иметь какие-то свои «дела», к которым нельзя допускать посторонних. Вот героиня и хочет, чтобы все были «свои», ей трудно чувствовать себя рядом с чужими, она не сумеет себя хорошо «вести», вести такую естественную для многих других игру, когда говоришь одно, а думаешь другое и это другое нужно скрывать.

Вспомните Анку. Она особенно чутка ко всякой фальши, приспособленчеству, гримировке. Она сама не умеет быть фальшивой, не потому, что не хочет, а просто не может — такова ее натура. Рядом с нею всякий, кто не изжил в себе эти качества приспособленчества, фальши, разоблачается одним фактом ее присутствия, простым сравнением, и тогда становится ясно, где правда, где ложь. Анка не умеет бичевать, «разоблачать», она и не красноречива, но она скажет что-нибудь такое совсем «нелогичное» или просто сделает какой-нибудь жест, и он, бывает, больше убедит, чем вполне доказательный силлогизм.

В Маше главное то, что ее общественные интересы стали абсолютно личными, она не отделяет их от личных, просто не видит между ними разницы: вот это, мол, личное, а это общественное, вот здесь я больше настоящая, а здесь меньше. И личное и общественное одинаково находят поддержку в *натуре* Маши, непосредственно и прямодушно отдающейся тому, что ее увлекает и подкупает. Надо бы поучиться у Бабановой тем исполнителям и исполнительницам, которые так убедительно играют «личное» и так неубедительно «общественное», которые резонерски натянуто, словесно передают общественное (и не потому ли, что оно не стало у них личным?). Бабанова не умеет фальшивить, склеивать, подмалевывать, затушевывать, у нее все должно быть из цельного куска, а если этого нет, актриса растеряна.

Я не знаю, как работает Бабанова, но мне кажется — очень нервно, с подозрением, с пристрастием к тексту пьесы, к автору, который часто беззаботно вставляет разные «идеологические слова», мало заботясь о том, чтобы их действительно могли произнести вот этот герой или героиня, думая только о внешнем идеологическом благополучии, о формальной «выдержанности». У Бабановой нет мертвых слов, все слова — *ее* слова, поэтому она ненавидит фальшь и это авторское, быть может, легкомысленное, а то и претенциозное, пусть не осознанное, приспособленчество.

С опытом Марьи Антоновны, Полиньки, Анки, Колокольчиковой, Маши, с характерными свойствами своего дарования Бабанова {377} очутилась перед Джульеттой. Она дает поэтический образ шекспировской девушки, не обязательно Джульетты, образ, в котором идеальная нежность, преданность, любовь.

Дай мне Ромео! Если он умрет,
Разрежь его на маленькие звезды —
И станет от него так нежно небо,
Что вся земля в ночь влюбится…

Каким-то голубиным, воркующим голосом она говорит «на маленькие звезды», а затем «нежно небо», когда у нее сливаются начальные слоги слов «не‑не», как само почти осязаемое, телесное выражение этой нежности.

Сцена в саду Капулетти полна поэзии. Создает ее Бабанова. Все здесь приготовил Шекспир для любви, так же как издревле всегда приготовляли поэты: весна и ночь, полная аромата, и луна, «что серебром деревья обливает». Привычные, можно сказать, романтические аксессуары, которые даже стали банальными: «луна»! Но в этой сцене нет ни одной банальной детали: не зря цветут деревья, и луна не зря сияет, и сама ночь наступила вовремя. Благодаря Бабановой. В то же время здесь нет акцента на том возвышенном «о», «о, Ромео», «о, не клянись», «сто раз тебе привет», которыми изобилует текст этой сцены.

Бабанова все произносит очень просто, нежно, уверенная, что любовь, которая продиктовала эти слова, не нуждается в подчеркивании. Так же она произносит «мой милый Монтекки», и «да, милый», и «я б задушила ласками тебя». Нежность здесь путается с лукавством, любовь с нотками «практицизма», которые в ее исполнении сливаются органически.

Не вечно, мы знаем, продлится эта ночь. Скоро наступит утро и день, полный столь важных событий. Но Бабанова, кажется, не хочет забыть об этой ночи и о себе, какой она тогда была, она пятится назад — обратно к этой ночи, отмахиваясь от грядущих событий — не потому (как можно подумать), что они несут гибель Джульетте, а потому, что несут зрелость Джульетте, и что она явится уже иной, чем та невинная и простодушная девочка, которая стояла в ту ночь на балконе дома Капулетти, поджидая своего Ромео.

Среди этих событий есть одно, важное в жизни Джульетты, — она становится женщиной, она стала женщиной. Шекспир придает этому факту особое значение, и думается, не случайно. Еще кормилица, когда собирается привести Ромео, говорит ей: «Будет время, уж этой ночи понесете бремя», затем знаменитый монолог, в котором Джульетта воспевает ночь смело и откровенно, наконец сама ночь, рассвет в саду Капулетти, прощание. Напомним этот монолог.

Ночь, приют любви
Раскинь скорей, чтобы людские взоры
Закрылись и Ромео трепетал
В объятиях моих, никем не зримый,
{378} Не порицаемый. Светло с избытком
Любовникам среди восторгов их,
От блеска собственной красы.

*(Перевод Аполлона Григорьева)*

 Ночь, приди, матрона,
Ты, скромница под черным покрывалом,
И научи, как выиграть игру,
В которую две чистоты играют.
Кровь дикую, прилившую к щекам,
Покрой, пока из дикой станет смелой;
Поймет, что в истинной любви все — скромность.
Приди же, ночь.

*(Перевод Анны Радловой)*

Мы приводим монолог в двух переводах, первую половину в переводе Аполлона Григорьева, вторую — в переводе Анны Радловой. Перевод Анны Радловой бывает часто слишком приземленным, тяжеловатым, сгущенным и душит ту чистую лирическую драматическую струю, которая так подкупает в «Ромео и Джульетте». У Аполлона Григорьева эта струя пробивается здесь более явственно и ближе соответствует началу монолога. Возрастание, которое имеется здесь, есть возрастание самой страсти, которая, вначале более «голубая», невинная, становится с каждой строкой все более темной, густой, тяжелой, охватывая все больше героиню, — и вот этот второй момент как раз хорошо выражает перевод Радловой. Так что не только сам текст, но и его передача характеризуют всю важность этого монолога в трагедии.

С Джульеттой и происходит тот таинственный, сложный и важный в психике процесс, который носит название «пробуждение женщины». Пробуждение эротического начала, которое, все возрастая, усиливаясь, переполняет собой всю душу и доходит до кульминации, выраженной в пламенном призыве «приди же, ночь». Джульетта становится женщиной — вот важность этих сцен и для развития самой героини и для движения вверх пафоса шекспировской трагедии. Она уже не девочка-подросток на балконе Капулетти, когда брезжило только «утро любви», только ее еще невинные и робкие намеки, те первые толчки «крови», которая скоро осмелеет и станет «дикой».

Процесс созревания страсти, имеющий столь серьезное значение для психического и морального роста человека вообще, здесь, в трагедии, играет особую роль. Это освобождение страстей из оков младенчества, где они еще дремали, а сейчас играют, бурлят, переполняют Джульетту, делают ее созревшей, взрослой, самостоятельной, как бы должно подвинуть ее на еще большую высоту проявления ее душевных сил, когда она сделает свой сознательный и свободный выбор, предпочитая смерть покорности судьбе. И кажется, что Шекспир именно поэтому подчеркивал указанный процесс — ведь между той девочкой, какой Джульетта {379} являлась вначале, и героическим актом — решением умереть — лежит пропасть. И вот для того чтобы дать ей силы, воспитать ее для этого акта, Шекспир превращает ее из девочки в женщину, дает ей познать эти страсти, вне которых она жила до сих пор, он делает ее взрослой, готовит к жизни. Поэтому перелом, который виден в сцене монолога, имеет решающее значение для Джульетты и для трагедии.

Но бабановская Джульетта боялась этого перелома, сопротивлялась и не допускала, чтоб кровь из «робкой» становилась «дикой». Она пыталась сохранить свою первоначальную невинность, опасаясь, что для нового состояния она не найдет нужных средств. Бабанова помнит весенние цветущие деревья в саду Капулетти, как бы стараясь не замечать, что эти деревья уже покрываются плодами. Поэтому весь монолог она произносит одинаково, в той же самой интонации, как она говорила бы его перед первым свиданием в саду. Бабановская героиня делает вид, что не понимает, что говорит, хотя шекспировская Джульетта и не стыдится и сознает то, что говорит. В этой «бесстыдности» и смелости, в которой нет тени дурной мысли, и выражается страсть героини, бесконечно целомудренная и чистая.

Возможно, театр чувствовал этот «недостаток» актрисы, но и сам он скорее равнодушно, чем сочувственно, относился к страсти, к любви из опасения, как бы за страстью зритель не проморгал исторической концепции трагедии, «Ренессанса». Так или иначе, театр пошел навстречу Бабановой. Сцена ночи в Театре Революции совершенно иная, чем у Шекспира. У Шекспира дано только утро после ночи и фасад дома Капулетти, из окна которого спускается Ромео, провожаемый Джульеттой. Зритель, значит, догадывается, что происходило, видит, что была та «ночь», которую призывала Джульетта. В театре дана внутренность дома, и здесь, а не в саду, происходит диалог о «жаворонке», предвестнике утра. Джульетта и Ромео сидят рядышком в такой позе, которая рассеивает малейшие подозрения насчет «ночи», если, упаси боже, они у кого-либо возникали. Театр как бы специально информирует зрителя, что «ночи», собственно, не было, а было просто очередное свидание, точно такое же, как первое. Следовательно, Джульетта как бы имела право и не призывать «ночи» и не говорить о дикой крови, потому что и ночь не наступала и крови предоставлялось быть в ее, так сказать, обычном состоянии. Поэтому Джульетта Бабановой просто читала монолог, «цитировала», словно это не ее собственные, Джульетты, слова, а чьи-то «вообще», слова ее ни к чему ее не обязывали, она неповинна в них, а поэтому и невинна. Но оттого, что она продолжает быть невинной, в ней не просыпаются внутренние чувственные инстинкты, которые потревожили и озадачили бы ее, в ней не возникает никакой «тайны» в этом смысле, которая может смутно задевать, привлекать к себе другого, например Ромео, она даже не подозревает об этой тайне, она все еще ребенок, в котором все {380} прозрачно, ясно, очевидно. Оттого в монологе пропала «кровь», но зато очень выпукло запомнилось:

 Противный день.
Как ночь пред праздником нетерпеливой
Девчонке, у которой есть обновка,
А надевать ее нельзя.

Милое лукавство, с каким сказаны эти строки, в сочетании с застенчивой нежностью: «если он умрет, разрежь его на маленькие звезды», — вот бабановская Джульетта в этой сцене.

Узнав об убийстве Тибальта и изгнании Ромео, Джульетта впадает в отчаяние от горя и вместе с тем лихорадочно думает, как ей оправдать возлюбленного, убившего ее брата, пока не находит удовлетворительного объяснения: правда, Ромео убил Тибальта, но Тибальт мог убить Ромео. «Вернитесь, слезы, к источнику… по ошибке льетесь вы над счастьем». Затем она снова впадает в отчаяние, ибо хоть Ромео жив, но *изгнан*, а это известие страшнее всех известий, будь это даже известия о том, что мертвы и мать, и отец, и брат.

Эту цепь рассуждений диктует ей любовь, и ее горе естественно бы выразить как взрыв большой страсти, которая никого не признает, кроме Ромео, ее любовь сильнее смерти, смерти всех ее близких и ее самой. Как ведет себя здесь Бабанова? Так, что испытываешь к ней больше сочувствие, жалость, обиду за нее, чем трагический страх и сострадание. Диалектика силлогизма — «Тибальт мог убить Ромео» — у нее приобретает особую убедительность, как такого рода детская непоследовательность, к которой не можешь и не хочешь придраться, настолько она непосредственна и внутренне правдива по самой своей сути, независимо от ее нелогичности. Она предпочитает смерть отца, матери, брата изгнанию возлюбленного, что можно объяснить — если не оправдать — безумным взрывом страсти столь сильной, что сама смерть перед ней ничто. У Бабановой это выражено иначе — как трогательная детская эгоистичность, которая ничего не хочет знать, кроме «моего Ромео», как детская недальновидность. Поэтому ее горе больше вызывает сочувствие, чем уважение.

Дальше идут серьезные сцены, где Джульетта сопротивляется просьбам матери и требованиям отца выйти замуж за Париса, где обзывает кормилицу «проклятой старухой», «вредным дьяволом», где, наконец, ищет спасения у отца Лоренцо. Можно сказать, что она ведет себя в этих сценах с недетской серьезностью, но именно в том смысле, в каком это говорят о детях. Тут проявляется и закрепляется ее натура, в которой тверже определяются черты, заметные и раньше: «практичность» и упорство, строптивость и «цепкость», — устанавливается, оформляется характер. Однако характер недостаточный для замысла Шекспира, нет в нем крыльев, которые унесли бы Джульетту на героическую вершину, предназначенную ей трагедией. Актриса неспособна {381} подняться выше того «потолка», который дан природой ее дарования.

Шекспир не случайно избрал для своей трагедии южное небо Вероны. География играла не последнюю роль в его трагедиях, сама природа должна была послужить событиям, поддержать их своим характером, родственным характеру героев. Случайно ли, что Гамлет бродит по оснеженной террасе Эльсинорского замка, а драма ревности разыгрывается на Кипре, и герой ее не сдержанный датчанин, а вспыльчивый мавр? Случайны ли, наконец, итальянские пейзажи и персонажи «Ромео и Джульетты»? Что касается бабановской Джульетты, то можно сказать, что она северянка. Русская Джульетта. Марья Ивановна Капулетти.

Вот монолог перед тем как выпить снотворный напиток — стих в нем растет крещендо, подобно тому как мы это замечали в монологе о любви; там он заканчивался словами «приди же», здесь — словами «пью за тебя!». Джульетта выпивает напиток и падает без чувств.

Это монолог об ужасных призраках, которые окружат ее, если она проснется в склепе раньше прихода Ромео. Страхи возрастают с каждой строкой:

Не задохнусь ли в склепе я зловонном,
Куда не проникает свежий воздух,
И там умру, пока придет Ромео?
И если выживу, быть может, я…
Мысль страшная о темноте и смерти
И ужас склепа самого, который
Вместилищем старинным сотни лет
Служил семье моей, в котором кости
Погребены моих умерших предков, —
Тибальт кровавый там, недавний гость,
Гноится в саване, — там, говорят,
В какой-то час ночной выходят духи…
Увы, увы, а если слишком рано
Проснусь от гнусных запахов и криков,
Что разума лишают, как ужасный
Крик мандрагоры, вырванной с корнями, —
Вдруг я сойду с ума, когда закружит
Вокруг меня их мерзкий хоровод!
Играть безумно буду с прахом предков,
Срывать с Тибальта раненого саван
Иль в бешенстве прадедовскою костью,
Как палкой, выбью свой злосчастный мозг…

Я сделал столь длинную выписку, чтоб показать, в каком бешеном темпе ведет Шекспир этот монолог. Зачем, однако, с такой жестокостью он рисует перед Джульеттой все эти ужасы? Почему не пощадит ее, не пожалеет? Не снизойдет к тому, что она еще дитя? Потому, что он видит перед собой уже не дитя. Оно выросло, дитя, стало человеком. И вот Шекспир решает испытать Джульетту, насколько она заслуживает его доверия, доверия к ее воле, к силе ее страсти и чувства. Он испытывает ее героичность. {382} И для финала монолога, как самый страшный образ, он выводит перед нею образ Тибальта в таком виде:

Мне кажется, я вижу — дух Тибальта
Ромео ищет, что пронзил его
Рапирою.

Может быть, Джульетта здесь отступит, не выдержит испытания? Но нет, она кричит:

Остановись, Тибальт!

И дальше, уже последняя, строка:

Ромео, я иду! Пью за тебя!

Этим «остановись» она смело идет навстречу Тибальту. И бросает страстный вызов собственным страхам, самой смерти:

Ромео, я иду! Пью за тебя!

Джульетта выдержала испытание. Она оказалась героиней. «Пью за тебя!» — это действительно вызов, полный страсти, безграничной любви и какой-то самозабвенной улыбки, когда самые страшные вещи кажутся тебе пустяками по сравнению с целью, к которой ты стремишься. «Пью за тебя!» — «тост», на который немного спустя ответит Ромео словами: «Пью за любовь мою!» — выпивая яд с такой же самозабвенной решимостью, как сейчас это сделала Джульетта.

Как играет здесь Бабанова? Внешне она читает текст крещендо, но она как бы изнемогает все более и более с каждой строчкой, с каждой ступенью, по которой ведет ее вверх неумолимая рука Шекспира. И вот финал. Она не отступает, но она и не «бросается» навстречу Тибальту с пылающим «Остановись!». Она безжизненно падает между ними, между Ромео и Тибальтом, как *жертва*.

## \* \* \*

Ущерб, нанесенный любви в этом спектакле, все почувствовали более или менее остро, и тогда возникла (неосознанная порой) необходимость «реванша» — это всегда бывает в таких случаях, — и неудивительно, что в следующей постановке «Ромео и Джульетты» (правда, пришлось дожидаться несколько лет) мы были компенсированы и, надо прямо сказать, более чем достаточно. Речь идет о спектакле, поставленном в тбилисском Театре юного зрителя народным артистом Сандро Такаишвили. В этом сокращенном, «юношеском» варианте трагедии главной темой, а вернее сказать единственной, стала любовь. Режиссер при одной мысли о встрече со своим молодым, нетерпеливым и темпераментным зрителем убоялся назидательного исторического тона и, целиком уже подпав под влияние своей аудитории, окунулся, можно {383} сказать, с головой в любовную стихию трагедии и благодаря этому научился различать многие оттенки этого чувства. Оказалось, что есть любовь и пылкая и сосредоточенная, и лукавая и страстная, и нежная и безумная, и даже «воркующая». Тут уже прямая полемика с режиссером постановки в Театре Революции, предупреждавшим, что Ромео и Джульетта — «мудрецы, а не воркующие голубки», — и Такаишвили прав, что хотя, спору нет, они умницы, Ромео с Джульеттой, но мудрецами назвать их трудно, особенно после того, как они себя так опрометчиво вели, уж действительно как влюбленные, а вот оказавшись воркующими голубками, увы, попались в мышеловку подкараулившей их судьбы. И вот перед нами целая радуга любовных красок, любовно выписанных режиссером, который больше ни о чем не заботился, находя, что материала хватит не на один спектакль.

Ромео и Джульетта предавались со всем пылом этой хлынувшей на них, как первый весенний ливень, любви, не слыша и не видя тех громов и молний, которые этот ливень сопровождали, в чем я свидетель, и их беззаботность (не ведая, что творит!) бурно поддерживала юная аудитория тбилисского театра, сама пропускавшая мимо ушей всякого рода предостережения. Правда, и режиссер неохотно прибегал к предостережениям, а порой и вовсе забывал о них, не желая мешать своим героям, которым и так мало осталось быть друг с другом, оттягивая как можно дальше все то, что им предстоит еще вынести. Все упреки по этому поводу Такаишвили готов принять на себя, как он решительно заявил московскому критику, доказывая, что он ставил своей задачей показать красоту, обаяние и поэзию любви, — и шумная реакция зрителей, сопровождавшая замечания режиссера, (он как раз этот момент избрал для своего решительного сообщения), была внушительной артиллерийской поддержкой.

Даже финал трагедии режиссер сумел завершить жизнерадостным аккордом. Как известно, Монтекки и Капулетти дают клятву над телами влюбленных поставить им памятник, увековечивающий их для грядущего. Он и поставлен в тбилисском Театре юного зрителя. Когда задвинулся и вновь раздвинулся занавес, мы увидели на сцене залитую солнцем площадь Вероны и посредине ее на высоком постаменте стоящих в белоснежных одеяниях Ромео и Джульетту — они обнялись, и их блистающие глаза глядят прямо в зал, переполненный до отказа, который отвечает им шумной и продолжительной овацией.

Игнорирование трагического мотива в этом спектакле можно объяснить только желанием выправить «перегиб», что, в свою очередь, не помешало все же обратному перегибу.

1935, 1946 гг.

## **{****384}** «Много шума из ничего»Театр имени Вахтангова

Вахтанговцев упрекали, что в этом спектакле они оказались недостаточно почтительными к драматической интриге пьесы и со всем турандотовским энтузиазмом ударились в комедию. И получилось, например, что почтенный синьор Леонато настолько комичен вначале, что в трагический момент никто не верит его слезам, а на другого, еще более почтенного синьора, Антонио, публика не может смотреть без смеха даже тогда, когда он искренне готовится пролить свою кровь в защиту попранной чести. И хоть честь, что ни говори, попрана и слезы взаправду катятся, но все эти драматические перипетии настолько лишены драматизма, настолько со всех сторон наступает, врывается, все опрокидывая, стихия комедии, что, если бы вахтанговцы даже сопротивлялись ей, дабы содействовать драме, им все равно это не удалось бы. Собственно, две пьесы соединены под заглавием этой пьесы: в одной рассказывается о том, как Геро любит Клавдио, а Клавдио — Геро, как коварный Дон Жуан клевещет на Геро, как Клавдио отрекся от Геро, как, наконец, все раскрывается и устраивается к общему благу; в другой идет рассказ о двух молодых людях, Беатриче и Бенедикте, которые начинают с того, что объявляют друг друга смертельными врагами, а кончают тем, что смертельно влюбляются друг в друга.

Вот из этой второй интриги несется такая мощная волна шекспировского юмора, что от нее действительно шатаются драматические пристройки, которым придают столь чрезмерное значение. Если они нужны, эти драматические ситуации, то для того лишь, чтоб лучше обрисовать характеры все тех же Бенедикта и Беатриче, показать их на момент серьезными, взглянуть, так сказать, со стороны, когда они оказываются смелыми, благородными и храбрыми. Но что драматизм ситуации преувеличен, это наглядно. И если Пушкин был прав, когда, преклоняясь перед Шекспиром, находил, что у великого драматурга недостает порой плана, ясности расположения частей, их соразмерности, то упрек этот вполне можно отнести к «Много шума из ничего». Таким образом, театр законно «ударился в комедию» — и И. М. Рапопорт с легким сердцем взялся строить веселый спектакль — и не очень скупился на выдумку.

Кое‑кто выражает по этому поводу сомнение — по слишком ли, мол, много этой выдумки, этой забавы, проказ и шуток, не отвлекают ли они в сторону, не напрасно ли? Нет, не напрасно. Как раз в этом отвлечении в сторону — стиль спектакля: отвлекаться в сторону, пользоваться любым поводом, чтобы повеселиться, пошуметь, подобно героям комедии.

У Шекспира Клюква во время допроса спрашивает, куда же девался протоколист, и только. У вахтанговцев это — повод для целой сценки: оказывается, протоколиста по ошибке загнали {385} в клетку вместе с обвиняемыми, протоколист в ужасе рвется из клетки, происходит невероятно веселая кутерьма, пока протоколиста наконец не освобождают. Это остроумно, и если кто, посмеявшись, скажет, что это лишнее, ему можно ответить: «много шума из ничего». Синьор Антонио у Тутышкина с детским самозабвением наслаждается, разыгрывая вместе с другими Бенедикта. Он не выдерживает роли «разыгрывающего» и то и дело, к ужасу остальных, отбегает в сторону, чтобы там на воле «высмеяться», и опять возвращается, чтобы с серьезным видом продолжать розыгрыш. Никаких ремарок по поводу такого поведения у Шекспира нет, но театр прав: «много шума из ничего». Важный герцог Дон Педро важен, как полагается важному герцогу, но все-таки он — Дон Педро, и Бубнов не может удержаться от какого-нибудь такого жеста и интонации, как бы пародирующих эту важность: «много шума из ничего». Киселя и Клюкву представляют Шухмин и Кольцов до последней степени уморительно. Эти достопочтенные джентльмены, начальствующие над мессинской стражей, больше всего на свете опасаются воров. Эти комические контрасты больше воодушевляли режиссера, чем все трагические конфликты между Геро и Клавдио. Возникает длинная гирлянда веселых мизансцен, нелепых ситуаций и всевозможных пустяков: «много шума из ничего».

И если говорить о недостатке спектакля, то он совсем в другом. Спектакль слишком для Шекспира изящен. Слишком элегантен и франтоват, что не совсем в духе Шекспира, который не так уж заботился о том, чтобы выглядеть «красавчиком», и которому переваливающаяся походка Фальстафа, его громовый смех и румянец во всю щеку были больше по душе. Спектаклю недостает этого румянца во всю щеку, этого пышущего шекспировского здоровья.

Конечно, юмор есть источник стиля спектакля, но договоримся все же, какой это юмор. Шекспировский юмор — это вовсе не юмор, например, Скриба. В этом случае это «остроумие» — тут остроты порхают, как разноцветные мячики, которыми перекидываются герои, ловко хватая их на лету и ловко кидая обратно. Это может стать блестящей игрой, на которую такие мастера французские авторы, но это не шекспировский юмор — грубый, площадной, «неуклюжий». И если продолжить наше сравнение, это вовсе не «мячики», шекспировские остроты: когда летят эти увесистые шутки, будь настороже, неровен час — прошибет голову, и если отбрасываешь обратно, то не грациозным взмахом теннисной ракетки (что и говорить, тоже большое искусство), а, что называется, швырни, чтоб грохот был, чтоб шум, хотя бы этот шум и был «из ничего». На спектакле остроты заставали публику врасплох, они казались ей неожиданными, а были бы более естественными, если бы более были в стиле комедии. Именно отсюда, от мощности шекспировского юмора, должен был рождаться стиль спектакля. На деле он оказался слишком {386} грациозным, слишком было много заботы о «хорошем вкусе», он ненужно отурандочен.

Рындин очень интересно понял свой план — «много шума из ничего». Он рад был бы дать в декорациях точный исторический оттиск эпохи, дабы удовлетворить требование в правдоподобии. Но не был ли бы это только мертвый и навязчивый (в этих условиях) исторический фон? Художник хотел, очевидно, чтоб декорации не отставали от событий комедии, — много шума, так много шума, из ничего, так из ничего, и вот на сцене смешные, какие-то детские деревья и дома, похожие на большие детские кубики, все это раскрашено в яркие, броские, сталкивающиеся краски, и все вместе, начиная с занавеса, вполне соответствует праздничной атмосфере комедии, атмосфере комичных «розыгрышей», любовной игры, простодушных забав, смешных затей и всякого веселого вздора. И правильно: «много шума из ничего». Но все это легкомыслие выражено, однако, чересчур «красиво», «чистенько», так сказать, именинно. И если художник собирался снабдить комедию этим игрушечным инвентарем, он мог вообразить себе, например, игрушки, которыми забавлялся, скажем, Гаргантюа. Речь идет не о масштабах, а о духе, о Шекспире, не в натуре которого это рындинское оформление.

На фоне безмятежно-воркующего дуэта Геро и Клавдио вражда Бенедикта и Беатриче принимает особенно реальные очертания. Они со страстью изъясняются в ненависти друг к другу, так же как Геро и Клавдио — в любви. Бенедикт считает себя совершенно защищенным от чар Беатриче, а Беатриче — от чар Бенедикта, и сама мысль, что кто-либо может поддаться другому, приводит их в неистово-жизнерадостно-издевательское настроение. Однако эта беспримерная война кончается поражением обоих героев, чему они бесконечно рады. Друзья их уверили каждого, что за равнодушием другого скрывается нетерпеливая любовь, и наши враги, так удачно ориентированные, уже стремятся друг к другу со страстью, которую не в состоянии остановить никакая сила в мире!

Некоторые шекспирологи настойчиво искали здесь некую мысль, а именно ту, что претенциозный ум человеческий, ослепленный своими победами, способен пренебречь требованиями природы, которую он третирует как нечто низшее, и вот он наказан; в этом наказании — идея «Много шума из ничего». У Гервинуса, например, эта точка зрения носит очевидно реакционный характер. Критик приветствует счастливую судьбу влюбленных, но не потому, что это победа, а потому, что это поражение. Воодушевляет его не победа любви, а поражение этого самоуверенного духа человеческого, который дерзко готов выступить против того, что установлено от века, против идеи «так было, так будет».

Но если даже идея такого комического «наказания» и проскальзывает в пьесе, то она вовсе лишена того обывательского злорадства, которое Гервинус готов приписать Шекспиру, нет {387} здесь и тени этой насмешки и желания бросить своих героев на колени перед идеей «так было, так будет»! Беатриче вовсе не «синий чулок», ее ум вовсе не скомпрометирован схоластической рассудочностью, — с огромной симпатией относится Шекспир к уму Беатриче, он любуется им и наделяет его грацией и обаянием. Да и, строго говоря, этот ум вовсе не испытывает вражды к стихии чувства.

Тут есть другая мысль (которую, впрочем, легко было подчеркнуть в спектакле). Бенедикт и особенно Беатриче — это люди щедрые духом независимости, самостоятельности, богатые достоинством, индивидуальностью, которая не склонна идти на капитуляцию к кому бы то ни было, но та «капитуляция», которая происходит здесь, разве приводит или должна привести к порабощению индивидуальности? Ничуть! Разве такую мысль мы не вправе извлечь из Шекспира при полном, так сказать, его одобрении? Даже когда Бенедикт и Беатриче спешат навстречу друг другу, они продолжают метать свои насмешливые стрелы и этим как бы предостерегают друг друга: «Я люблю тебя, но это не значит, что я, отдавая себя, теряю себя, нет, я — Беатриче, а не Бенедикт, я Бенедикт, а не Беатриче, пожалуйста, не вздумай оспаривать это условие, хотя я люблю тебя больше себя». Даже в самую дружественную минуту они продолжают свою милую грызню, косвенно укрепляя себя в своей, как бы мы сказали теперь, равноправности.

Бенедикт, которого играет Р. Симонов, может сказать про себя: «я умный», но вместе с этим умом он сохраняет удивительное простодушие. Довольный своей остротой, он смеется каким-то детским смехом, он принимает вызов Беатриче, но даже когда наносит ей ответный удар, в нем нет ни капли злости, он очень добрый, симоновский Бенедикт, теплый. Он часто попадает в смешное положение, но никто не скажет, что он недалек, что он простоват, ведь случается, что самый умный человек попадает впросак там, где иной хитрец всегда выйдет сухим из воды. Он с блеском произносит свои остроты, он подкупающе прост и благороден в серьезные минуты, но самое главное в нем — это все то же простодушие, наивность, чистота сердца. Он очень человечен. Пламенный любовник Клавдио выглядит перед ним совершенно бездушным. Бенедикт во многом предубежден против любви, потому что ему подозрителен выспренний тон любовных излияний: разве это главное оружие для одержания победы? Это не совсем вяжется с его умом и честным чувством. Он перегибает в своем предубеждении против любви, и если сейчас отступает и делает это неловко, по-медвежьи, то даже не скрывает своей неловкости! Если над ним посмеются — бог с ними, он не намерен по этому поводу ломиться в амбицию, тут очень тонкая фальстафовская краска.

Беатриче играет Ц. Мансурова. Если вся жизнь Геро до сих пор — только приготовление к браку, если ее жизнь осмыслена {388} только этой целью, то Беатриче у Мансуровой не нуждается в этой цели, чтобы придать смысл своему существованию. Ей хорошо и сейчас, ее оскорбляет сама мысль, что без этой цели она — ничто! За мансуровской Беатриче вы чувствуете вкус к науке и искусству, путешествия, многочисленные интересы. Оттого она преисполнена жизнерадостности, она наслаждается полнотой этих человеческих, не обязательно только женских, качеств. Она способна немедленно обрушиться на всякого, кто вздумал бы унизить ее подозрением, что она тем и занимается, что ждет, пока не появится какой-нибудь Клавдио и удостоит ее своей любовью! Да ну его, этого Клавдио, кто бы он там ни был! Но в этой душе скрытый источник таких страстей и чувств, который, погоди, откроется, когда наступит момент.

С. С. Динамов неодобрительно отозвался об игре Мансуровой. С. С. Динамов считает, что в данной комедии проповедуется идея равновесия ума и чувства, гармонии чувственного и интеллектуального начала. И если у Мансуровой — считает С. С. Динамов — этот интеллектуальный мотив имеется, то чувства мало, а раз так, то равновесие не достигается, отчего С. С. Динамов называет игру Мансуровой «слабой и односторонней». Нам не кажется справедливым это суждение. Если, допустим, С. С. Динамов даже прав по отношению к Шекспиру, то Мансурова выполняет и это его требование, но только выполняет не схематически. Она бы его выполнила схематически, если бы дала чувство «соответственно» уму, в виде какой-нибудь безумной страсти, дабы достичь требуемого теорией искусственного баланса. Но это было бы фальшиво и противоречило бы логике образа, его внутреннему движению. Мансурова прекрасно показывает, как в Беатриче зарождается любовь, как растет, захватывает ее, — она растеряна, в ней появляется женственность, стыдливость, то есть та *правда* чувства, в которое мы бы ни на каплю не поверили, если б оно было выражено в каком-нибудь преувеличенном жесте. Беатриче вдруг растеряла все свои остроты, она смущена своей любовью и оглядывается по сторонам с таким трогательным комизмом, что прекрасно понимающая публика встречает ее теплым, добродушным смехом.

1936 г.

## «Отелло»Малый театр

В русском дореволюционном шекспировском театре был очень силен шиллеровский мотив. Игра Мочалова, как мы ее знаем по статье Белинского, была полна этим шиллеровский, романтическим пламенным пафосом. Идеи эпохи находили себе поддержку в Шекспире, в шиллеровском подчеркивании Шекспира, в шиллеровском курсиве Шекспира, в обособлении идейного момента. Шекспировские монологи звучали как «рупоры времени». Дух {389} стремился вырваться из отягощающего его тела и, можно сказать, игнорировал плоть, чтоб непосредственно, очищенно и свободно демонстрировать и утверждать себя.

Мысль Энгельса о шиллеризации и шекспиризации, о том, чтобы «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира», сыграла весьма важную роль в советском шекспироведении и театре. В первые годы после революции в шекспировском голосе тоже был силен шиллеровский акцент, временами, может быть, сильнее, настойчивее и воинственнее, чем раньше. Борьба за идеи социализма нашла себе поддержку и помощь в таком воинственно-патетическом истолковании Шекспира. В дальнейшем произошел перелом, заключающийся в том, что стал возрождаться реалистический момент, за «Шиллером» выглянул «Шекспир». Причину этому следует искать в тех процессах, которые происходили за пределами театра, в самой исторической жизни страны. Социализм находился не только в головах людей, не только в программах и лозунгах борьбы, социализм входил в тело и плоть жизни, в экономику, быт, психологию, становился реальностью, самой жизнью. Искусство реагировало на эти изменения, возникли требования «реалистического момента» в разных областях искусства, они нашли себе отражение в понимании и исполнении Шекспира.

Вспомним, что мы говорили о Театре Революции и его «Ромео и Джульетте». Для этого театра были характерны такие авторы, как, с одной стороны, Толлер, а с другой — Вишневский. Нервный, взвинченный, экспрессионистский жест одного и ораторский, призывный, повышенный голос другого вычерчивали «шиллеровский» профиль этого театра. Декоративный конструктивизм с его абстрактным стилем, одно время захвативший почти все наши театры, с этой сцены отступил последним и после «упорного сопротивления». Пришло время, когда не столько Шекспиру нужен был театр, сколько этому театру Шекспир. Появление «Ромео и Джульетты» было вызвано этим моментом. Голоса, протестовавшие против декорационных скелетов во имя живой и теплой жизни, были услышаны художником театра — ярым конструктивистом Шлепяновым. Быть может, впервые воспроизведя жизнь на сцене, он заметил, что есть на свете не только «конструкции», не одни только формулы жизни, но она сама, жизнь, не только «серая теория», но вечнозеленое дерево жизни. Мы тогда еще отмечали, что художник залюбовался итальянским небом Вероны, прозрачным воздухом Ренессанса, фламандским характером кормилицы, кипучей молодостью Меркуцио, луной в саду Капулетти, и этот открывшийся художнику многоцветный мир настолько поразил и восхитил его, что он стал решительно изгонять все черно-серые тени, которым он раньше был так фанатично предан. Под его рукой ожили старинные гравюры: когда открывался пышный занавес, вдали появлялся Ромео, он стоял в профиль с пальмовой веткой в руках, затем, повернувшись {390} к зрителю лицом, медленно сходил по ступеням мраморной лестницы среди яркой архитектуры Возрождения, и знойное солнце юга разгоралось над его головой…

Из двух начал, боровшихся в спектакле, одно представлено было кормилицей с ее беспрерывно брызжущей масляной краской, а другое — Ромео, отбрасывавшим длинную черную тень. Из этой борьбы родилось все же одно «прелестное дитя» — как образец желаемой гармонии — это Меркуцио в исполнении Белокурова. В нем сильно проявились и жизнелюбие, бешеная младость и игра ума, свободного от предрассудков, в одном слово сказать — одухотворенная чувственность.

Однако эта борьба знала перегибы в сторону «реалистического», а вернее, натуралистического толкования Шекспира и в режиссерской концепции, и в актерской игре, и даже в переводах (Анна Радлова). Возникало подчас довольно затруднительное (для Шекспира) положение, о чем свидетельствует, например, спектакль «Отелло» в Малом театре. В нем произошло столкновение Шекспира режиссерского и Шекспира актерского, где режиссер пятился назад, «к земле», а актер рвался «в облака». Театр официально отрекомендовал зрителям своего героя, объявив, что он только и есть что воин и мужчина и что эта именно добродетель обратила на себя внимание Шекспира. С другими свойствами Отелло театр не решался знакомить зрителя, не желая, само собой разумеется, давать малейшей поблажки «Шиллеру». В дискуссии, вызванной спектаклем, столкнулись две точки зрения, смысл их обозначен в названиях статей, в которых они были изложены. Одна статья называлась «Человек ли Отелло?», вторая — «Воин ли Отелло?». Первая утверждала, что Отелло прежде всего человек и оставался бы Отелло, если бы Шекспир дал ему другую, не военную профессию, вторая уверяла, что вне военного существа Отелло нет Отелло. Однако во имя чего Отелло обнаруживает свою мужественность и ради какой цели он проявляет свою воинственность, — ведь эта высшая цель, эта благородная правда есть, по нашему разумению, та истинная причина, почему Отелло полюбила Дездемона и возненавидел Яго? Ответ по возможности был скрыт от зрителя — для того, по-видимому, чтоб в нем не возникли вредные, атавистические, «шиллеровские» инстинкты.

Как должно было выглядеть это понимание Шекспира на деле, то есть в спектакле? Дездемона полюбила Отелло за его мужественность, — обстоятельство, в которое зритель, естественно, мог поверить, потому что Дездемона все-таки женщина. Яго возненавидел Отелло за воинственность, — качество, которым Отелло, как генерал, обладал в большей степени, чем Яго, всего только прапорщик; прапорщик завидует генералу, — так, естественно, объяснялась ненависть Яго. В результате на сцене воздвигнута была мощная, мускулистая фигура Шекспира, у которой недоставало только… головы.

{391} Смертельный удар этому толкованию Шекспира нанес Остужев, игравший Отелло. Он вынужден был бороться не только с Яго, но еще с режиссером и переводчиком, и трудно сказать, какой из трех врагов оказался злейшим. Борьба, мы можем засвидетельствовать, была мучительной, но за эти «муки» и полюбил Остужева зритель. Все видевшие Остужева отмечают романтический характер его игры, восходящий к традициям Малого театра. Однако Остужев не только воспроизводил традицию, было в его игре еще нечто новое, что обращалось к нашему времени, — этим следует объяснить успех Остужева, вызванный не только мастерством. Мастерство всегда импонирует зрителю, и всегда есть любители насладиться игрой артиста. Но когда писали об успехе Остужева как об «успехе старейшего мастера сцены Малого театра», полагая, что в этом мастерстве все дело, то не отмечали главного. Бывает, что актер затрагивает какие-то важные и дорогие зрителю струны, которые другой актер не заметит, хоть и превосходит мастерством: успех выпадает на долю чуткого, хоть еще и неопытного, артиста.

Романтическая традиция, с которой связан Остужев, запечатлена в словах Белинского о Мочалове: «В нем слышны были и громовой рокот отчаяния, и порывистые крики бешенства и мщения, и тихий шепот сосредоточившегося в себе негодования… и мелодический лепет любви, и язвительность иронии, и спокойно высокое слово». Этот стиль характерен был не только для России. Об игре великого английского актера Кина писали, что это «вихрь страсти, выраженный в модуляциях голоса, во внезапных движениях рук, головы, в демонической насыщенности». О Мочалове известно, что «роль его была беспрестанной сменой падения восстанием и восстания падением». И о Кине известно, что он играл чрезвычайно неровно и что моменты вдохновения сменялись моментами упадка. Современники говорили о «мочаловских минутах», Белинский писал о «внезапных и вулканических вспышках его чувства». Буквально о том же пишет Колридж по поводу Кипа: «Видеть игру Кина — все равно, что читать Шекспира при блеске молнии», видеть то ярко вспыхивающей, то угасающей.

Остужев отходит от этой традиции, хотя в нем силен момент обнаженной душевной раскрытости. Он уже не столько эпический, сколько лирический Отелло. Это не пламень, не жар страстей, а теплота души, задушевность, душа. Не столько «исключительность», сколько «обычность», чувства, свойственные не только могучим натурам, но и натурам обыкновенным, у которых могут быть могучие чувства.

Остужев рассказывает о своей работе над ролью, что, изучая игру своих предшественников и среди них такого гиганта, как Сальвини, он не получал удовлетворения. «Играли они прекрасно. Но никто из них никогда не был Отелло, которого можно и должно было полюбить. Их Отелло был по преимуществу очень {392} красивый, очень эффектный, очень храбрый, очень шумный венецианский генерал… все в нем было большое, тяжелое, массивное: движения, голос, костюм, самые страсти тоже были большие и пышные, но не вызывающие во мне симпатий к Отелло».

Если Отелло, от которого Остужев отказывался, напоминает собой стихию оркестра, потрясающего своими раскатами зрительный зал, то для своего Отелло Остужев каждый раз выбирает сольный инструмент: то это скрипка, то кларнет, чаще всего виолончель. Когда, бывало, во время спектакля закрываешь глаза и вслушиваешься в напевный голос Остужева, в его певучую дикцию, с какой он произносит «Дездемона», или «милая», или «воин мой», этот голос казался удивительно юным, голосом Ромео, который только сейчас, на склоне лет, нашел свою Джульетту, но для которой он сохранил всю чистоту и свежесть чувства, не охладевшего и не очерствевшего, несмотря на все испытания жизни. Это не запоздалая страсть, это юная, но умудренная страсть. Скажем еще так — это вознагражденная страсть, ибо этот человек хорошо знал жизнь, в которой на каждом шагу встречались низость и коварство, измена и подлость и побеждало право сильного, — никто в пьесе не может сравниться с Отелло по опыту жизни. Но, вопреки всему, он сохранил простодушие, доброту, доверие и доброжелательство к людям. Он, желая добра человеку, ищет пищи для этого чувства — дружбу, любовь, товарищество. За свою бескорыстность и чуткость души он был вознагражден не только тем, что его полюбила Дездемона, но что и он сам ее полюбил, что дана ему способность, дар любви, которого уже лишен молодой Яго, — быть может, поэтому завидующий, поэтому мстящий?!

В любви к Дездемоне Отелло видит подтверждение своего взгляда на людей. Вопреки своей грубой профессии, он — деликатная натура. Не от душевной изнеженности, а от душевной чуткости. Следует радоваться, что его душа одухотворяет его профессию, а не требовать, чтобы его профессия муштровала его душу. Это совсем другая точка зрения, это, позволим себе сказать, и вовсе чуждая нам точка зрения. Можно быть мужественным, будучи сердечным. Можно быть человечным, будучи суровым. Эту человечность мы увидели в Отелло Остужева, но Остужев и добивался, чтобы мы это увидели. «Я… вдруг понял, — пишет он, — что за внешней мишурой пышных костюмов и не менее пышных страстей и предшественники мои и я проглядели в Отелло основное — человека».

Остужеву, как рассказывает он сам, было четырнадцать лет, когда он впервые узнал об Отелло, и тогда же возмечтал его играть. Мечта его осуществилась, когда ему исполнилось шестьдесят четыре года. Пятьдесят лет готовился Остужев к своему Отелло.

Остужевский Отелло обнаруживается и в любви к Дездемоне и в ненависти к Дездемоне. Разница в возрасте Отелло и Дездемоны {393} играет определенную роль в трагедии, — и на нее намекнул Яго, о ней думал Отелло в поисках причины мнимой измены Дездемоны. Одни исполнители игнорируют это обстоятельство до той поры, пока оно законно не вступило в силу, то есть пока они не начинают ревновать, — до этого времени они чувствуют себя молодыми, любовь Дездемоны, так сказать, снимает с них груз лет. Другие исполнители с самого начала обнаруживают разницу лет, — для них это есть ущербность, которую они в себе выращивают.

Остужев дает различие в возрасте с самого начала вот с какой целью. Человек, полюбивший в пятьдесят лет, любит иначе, чем полюбивший в двадцать. Остужев любит, как двадцатилетний, и осознает это чувство, как пятидесятилетний, — вот как складывается его любовь. Он смотрит на Дездемону взглядом любящего, с головой отдающего себя счастью, но и взглядом человека, оценивающего эту любовь. Он любовно разглядывает ее глаза, губы, ресницы, тень от ресниц, замечает неуловимую прелесть ее юных движений, прелесть, какую сама она не замечает, только смутно догадываясь, почему он на нее так смотрит. Он все более уходит в созерцание открывающейся ему красоты, улыбаясь и смеясь от этого высшего счастья. Он обнаруживает и сознает благородство женщины как бы независимо от своего отношения к Дездемоне, и это помогает ему впоследствии внутренне бороться с наветами Яго.

Человек виден и в ненависти Отелло. Можно сказать, что его ненависть похожа на его любовь. Если в любви была бережность, то в ненависти — сожаление. Печаль — лейтмотив, проходящий сквозь спектакль. О первом исполнителе Отелло, Бербедже, было сказано очевидцем, что это «опечаленный мавр». Эта характеристика может вызвать смущение: казалось бы, по адресу пламенного Отелло уместнее сказать «яростный мавр», чем «опечаленный мавр». Нам трудно судить, в чем выражалась «опечаленность» у Бербеджа, возможно, об этом можно догадаться, глядя на Остужева, которого тоже хочется назвать «опечаленный мавр». Над чем же печалится остужевский Отелло? Над миром, над несовершенством мира.

«Но как жаль, Яго. О, Яго, как жаль, Яго!» Он говорит эти слова проникновенно-задумчиво, словно и нет здесь Яго. Благородному Отелло обидно за себя, ему обидно за Дездемону, — за человека обидно.

Он спрашивает дальше, почему изменила Дездемона: «Быть может, то всему причиной, что черен я?» В тексте перевода, по которому играл Остужев, сказано только: «Черный я?» — с вопросительным знаком; Остужев ставит здесь многоточие. Его взгляд невольно упал на руки, и он словно впервые видит, что они черные. «Черный я…» — вырывается у него невольно, и на лице его детская обида. «Черный я», — удивление и вздох в его голосе — печальное удивление, что вот это разделяет людей.

{394} Отелло произносит монолог прощания: «Простите вы, пернатые войска…» В печати утверждали, что Остужев прощается с войсками торжественно и величаво, как подобает генералу Отелло, сознающему свое положение и свое звание. Мы не можем подтвердить этого. Мы видели, конечно, спектакли и с таким Отелло, для чего режиссеры создавали соответствующую торжественную обстановку: Отелло смотрел в окно, за которым дефилировали видные нам «пернатые войска». Однако этот парадный ритуал не предусмотрен был Шекспиром, ибо Отелло прощается с войсками наедине с собой, и это очень важно! Что касается Остужева, то о нем можно сказать еще больше: он не думает здесь о своем чине и своих регалиях, ибо в этот момент пернатые войска — друзья его — это сама его жизнь. Поэтому понятно то, что происходит у Остужева минуту спустя и что было бы непростительно генералу, тем более рекламированному мужественному генералу. Остужев не заканчивает, но словно обрывает свой монолог, он не в силах перенести этого прощания, опечаленный, что всему приходит конец. Опустив голову на руки, он горько плачет.

Отелло входит в спальню Дездемоны со словами: «Причина есть, душа», то есть причина для убийства Дездемоны. Остужев не демонстрирует здесь решительности Отелло, выполняющего приговор, — он опечален, что должен быть решительным, что должен выполнить приговор. Если раньше он испытывал радость от открывшейся ему красоты мира, то сейчас испытывает печаль, наблюдая его изнанку. И в том и в другом случае есть в нем нечто такое, что поднимает его выше его личной заинтересованности. Его мудрость не колеблется от того, что он заблуждался относительно Дездемоны. Выяснилось, что Дездемона честна, но, значит, нечестен был Яго, и, следовательно, эта печаль, скорбь о несовершенстве мира не теряет своей основательности. И в ненависти своей, как видим, Отелло остается человечным.

Точка зрения Остужева не встретила поддержки в спектакле, в котором он выглядел белой вороной. Исключение составляла Эмилия в исполнении Пашенной. Дездемону мы не вправе были упрекнуть в каких-нибудь особенных нарушениях, кроме разве того, что она добродетельно изображала добродетель в рамках той «обыкновенности», той заурядной добродетельности, от которой ничего не ждешь и от которой ничего не требуешь. Она выглядела, как «барышня» из хорошего дома, у которой довольно неудачно сложилось замужество, — обстоятельство, вызывавшее сочувствие, но в пределах все той же «буржуазной», точнее — мещанской ограниченности. Одаренности, которая свойственна Дездемоне — в ее любви, смелости, женственности, — мы здесь не заметили, все вместе не поднималось выше ординара, каковой театром, по-видимому, утверждался принципиально.

Что касается [первого исполнителя] Яго, то он предложил довольно тривиальный вариант «грязной личности», вызвавшей {395} естественную антипатию в рамках заурядно-банального житейского правдоподобия. Второй Яго этого спектакля, Терехов, оказался более достойным соперником остужевского Отелло. Зло, воплощаемое этим Яго, не носило характера беспринципного житейского приспособления. Нет, тут как раз была цель, можно сказать — идеал зла, черный идеал, и крушение его воспринимав лось не как житейская неудача, а как моральный удар, если только так можно сказать применительно к Яго. Состязание между Отелло и Яго есть и состязание мировоззрений, и Терехов следил за тем, чтоб быть здесь на одном уровне со своим противником. Однако, увлекшись «точкой зрения» Яго, он увлекся и показом этой «точки зрения», сам не замечая, как он стряхивает стесняющие его мысль реалистические покровы. Он изощрил свою роль до блеска, любуясь и приглашая всех любоваться диаволиадой и мефистофелиадой Яго. Он истончил образ до отвлеченного, аллегорического смысла и с этих высот уже не хотел опускаться на пошлую землю. Оба Яго хотели попасть в тон Остужеву, — у одного был «недолет», у другого «перелет», хотя второй был уже ближе к цели. Насколько актуальна эта проблема, показывает пример с еще одним Яго, который следует помнить.

В «Отелло» ленинградского Театра имени Ленсовета Яго исполнял Дудников. Это был удивительно натуральный, естественный, обыденный Яго. Нам показались даже диковинными и его эффектный убор и венецианский пейзаж за окном роскошного палаццо. Если бы эту перспективу сменил современный городской ландшафт с трамваями и троллейбусами, а на Яго был обычный пиджак с каким-нибудь кашне, нам показалось бы это естественнее. У Яго была удивительно будничная и какая-то нарочито скучная разговорная интонация, — примелькавшаяся пешеходная фигура, и даже на момент возникла мысль: вот оно, истинное сближение с Шекспиром. Но после спектакля мы вдруг поняли, что потеряли Яго, философию Яго, заключенную не только в его словах и поступках, которым можно придать такой заурядно-скучающе-зевающий стиль, а в одержимости, собранности, страстности, в той направленности жизни, которая скрывается за инерцией жизни. Вот эта напряженность, действенность жизни Яго и растаяла в «будничности» исполнения Дудникова.

1947 г.

## «Король Лир»Госет

Когда смотришь этот спектакль, думаешь о том, что так именно выглядела эта замечательная трагедия триста лет назад, на сцене шекспировского театра «Глобус». Кто любит Шекспира, пусть пойдет на спектакль в ГОСЕТ, там откроются ему многие {396} шекспировские тайны. Тайны, которые ускользают в чтений Шекспира, которые тщательно прятались многочисленными постановками «Короля Лира». Мы знаем у Шекспира огромные страсти, события и столкновения этих страстей и событий, рождавших то громовое эхо, которое во все времена пленяло человечество. Но кроме страстей и событий было еще одно могучее качество, которое становится видным в этом спектакле.

Перед Шекспиром всегда в испуге отступали его интерпретаторы и постановщики. Они считали его чересчур грозным для сцены, они боялись, что нервы зрителя не могут выдержать гигантской силы шекспировского гения. Они сокращали Шекспира, укрощали, украшали. Гамлет у них вступал на престол и женился на Офелии. Ромео не выпивал яда, Джульетта не закалывала себя кинжалом; они благополучно бракосочетались. Корделия не умирала, не умирал и Лир, все кончалось благонадежно. Был Шекспир как некая морализующая картина человеческих жизней. Но ведь эта картина была окутана мрачными облаками раздумья, в ней можно было проследить жестокие поиски истины, поиски, которые не удовлетворялись поверхностными ответами и оттого не всегда могли увенчаться успехом. В этом трагический корень творчества Шекспира, и особенно свидетельствует об этом «Король Лир».

Очень поверхностны те, кто отрицает «мрачность» у Шекспира на том‑де основании, что Шекспир был оптимистичен в своем творчестве. Оптимизм и мрачность? Зачем же тогда ставить Шекспира, если он мрачный писатель? А если он в какой-то мере мрачный, значит, надо удалить эту мрачность, которую тот в какой-то мере «напускал на себя». Шекспир должен звучать жизнерадостно, разве он не жизнерадостный гений?

Да, жизнерадостный, оптимистический, но его оптимизм вовсе не там, где вы его ищете. Его оптимизм выражается в великолепной демонстрации мощной энергии человека, огромных страстей, гигантских мыслей. Это и есть та сила Шекспира, которая нам импонирует. Он выбирает самые бурные события и самых деятельных героев и, связывая их вместе, порождает ту кипучую жизнь, которой живет шекспировская драма. Поэтому так близок нам Шекспир. Поэтому такое внимание к нему сейчас. И в этом как раз оплодотворяющая человеческая и оптимистическая сила его творчества. Но если видеть «оптимистическую задачу» только в том, чтобы показать чистенький и благополучный мир, значит, просто-напросто повторять зады старых постановок Шекспира, когда и Гамлет не погибал, и Ромео не умирал, и Лир оставался жить. Но, очевидно, смысл трагедии не в том, что он оставался жить, а в том, что он умирал. Стало быть, этот смысл надо все время иметь в виду. Конечно, это еще не значит, что весь акцент надо бросить на «мрачность» и, так сказать, любоваться этой мрачностью, как это было в «Гамлете», {397} поставленном МХАТом 2‑м. Но это еще не значит, что надо всюду бегать с розовой краской и замазывать эти черные места, дабы получить этакого румянощекого и благонадежного Шекспира, как это произошло с «Гамлетом» в Театре имени Вахтангова.

Впрочем, многие наши постановщики Шекспира разрешают данный вопрос, так сказать, официально.

«Шекспировская трагедия рисует события, происходящие в определенную эпоху. Социальные корни той эпохи были темны для Шекспира, он ими просто не интересовался, не думал о них, больше того, он их затушевывал, потому что был идеалистом. Значит, задача постановки в том, чтобы с головы эту трагедию поставить на ноги и вернуть миру, изображенному на сцене, правильный и соответствующий истории вид. А остальное — страсти там, мрачность, оптимизм, пессимизм — это, знаете, дело десятое. Главное, чтоб все соответствовало социально».

Естественно, что это существенный вопрос, и герои трагедии должны твердо ступать на той социальной почве, которая их породила. И заниматься такими делами, выяснить эпоху, найти классовый анализ трагедии — это весьма серьезная задача. Но такая задача только вступление к настоящей работе над Шекспиром. Иначе Шекспир превратится в простого иллюстратора того или иного исторического события. «Ромео и Джульетта» — иллюстрация к уроку о кровной мести. «Король Лир» — иллюстрация к истории развития английской государственности. «Гамлет» — идеология известной прослойки, задавленной новым порядком вещей, — согласно одной теории, или, наоборот, идеология прослойки, борющейся со старым порядком вещей, — согласно другой. Это значит закрепить героев и трагедию только за определенной датой, хотя трагедия характеризует не только этот исторический момент. Разве Гамлет появился только в определенную историческую дату, а затем сошел со сцены? Разве он не появлялся до Шекспира и после Шекспира? Разве «Ромео и Джульетта» — история влюбленных, которым не дают соединиться, — характерна только для истории Вероны в определенные годы ее существования? И разве, наконец, «Король Лир» не есть ответ на вопросы, которые возникли у Шекспира при лицезрении всей человеческой истории, предыстории, человеческого общества вообще?

Значит, задача как раз в том, чтоб не утонуть в «определенном» периоде, чтоб не измельчить героев и событий, задача в том, чтоб дать им высокое и глубокое обобщение, выходящее за рамки определенного времени. Не в этом ли как раз сила великих художников прошлого, что они сумели стать на такую вершину? А вы сводите их с этой вершины, приписываете к определенному историческому участку, и чем больше вы их ограничили, измельчили, обеднили, тем больше вы рады и считаете, что работаете как художник-марксист.

{398} Но это вульгарный марксизм, это схоластическое приложение исторического материализма к искусству.

Откровенно говоря, мы опасались, что госетовский спектакль пойдет по такой «линии». Основания для этого подозрения мы нашли в программе ГОСЕТа, в которой сказано было следующее:

«Гибель Лира — это трагедия субъективного и индивидуалистического понимания действительности. Лир противопоставлял себя и свою стихийную волю объективным законам развития общества, исторически-прогрессивному объединению Англии».

К счастью, нас только напугали. Михоэлс вовсе не понимал свою задачу как противопоставление Лира прогрессу английской государственности. Он понял Лира как противопоставление, но он, так сказать, не решил вопроса, кто, собственно, «прав»: Лир или эта действительность, какой бы она прогрессивной ни была. Лир Михоэлса прогрессивнее действительности, вот почему он и погибает, — вот как понял Михоэлс свою задачу. Она как будто расходится с тем странным либретто, которое объясняло зрителю спектакль. Я не знаю, чем вызвано это объяснение. Может быть, постановщик действительно в этом и видел смысл постановки «Короля Лира» на советской сцене, но в процессе работы, как это часто бывает, переполнившись духом шекспировских страстей и мыслей, отбросил в сторону эту детскую социологическую указку? Или же он с самого начала действовал правильно, но решил выступить с подобной «социологической» декларацией, чтоб «не отстать от других»? Так или иначе, но объяснение это свидетельствует о том, что живет пока что «социологическая» вульгаризация искусства под знаком «марксистского мышления».

Спектакль, поставленный С. Э. Радловым и сыгранный актерами московского ГОСЕТа, не сводит Шекспира с его вершины. Эпоха Лира повеяла на нас, зрителей, со сцены ГОСЕТа, как будто бы мы сами перенеслись в то время, очутились среди этих страстей и событий, не разделенные рампой времени, и воочию, так сказать, увидели и почувствовали весь пафос той эпохи.

Страшная, бесконечная, непроглядная средневековая ночь, из которой в мучительных конвульсиях хочет выбраться человечество, — вот что открылось нам в спектакле ГОСЕТа. Радлов, поставивший «Короля Лира» с большой силой проникновения в дух шекспировской эпохи, не побоялся, что не выдержат нервы зрителя. Он дал все страсти, все ужасы, все жестокости. В спектакле выкалывают глаза кинжалом, и становится понятным образ Шекспира о глазах Глостера, что они «упали и покатились, как звезды». Эта страшная операция происходит в бесконечной тишине, как будто все замерло, внимая чудовищному акту. Весь дух средневековья в этом, вся кровожадная эпоха. Быть может, это очень жестоко у Шекспира, но он не думал именно ужасами вызвать реакцию зрительного зала, у него были средства более благородные. Но ему нужен был такой штрих, чтобы, положенный {399} на картину, он сразу показал ее основной тон. Шекспир передает безумие Лира в степи не просто как сумасшествие под влиянием тяжелых испытаний. Это безумие — как высшая фаза развития страсти, когда она уже выходит из берегов, бурлит и клокочет, возрастая с каждой минутой, охватывая всех участников, так что сама природа не может быть безучастной к этой оргии страстей и отвечает бурей как некой перекличкой с природой человека[[50]](#footnote-24). Вот до какого накала доводит Шекспир. И Радлов сохраняет этот накал.

Куда девалась обычная семейная рамка, в которой нам всегда показывали Лира? Разве вас интересует в ГОСЕТе, что вот это отец, а это дочери, и вражда между ними вас огорчает? Но так именно всегда понималась трагедия. Брандес ее сформулировал коротко, заявив, что тема «Лира» — тема неблагодарности. Неблагодарность детей к родителям: неблагодарных Реганы и Гонерильи к Лиру, неблагодарного Эдмунда к Глостеру. Сцена, где по доносу Эдмунда выкалывают глаза Глостеру, должна вызвать в зрительном зале гнев по адресу Эдмунда, негодного сына, посмевшего поднять руку на родного отца.

Однако не в этом задача госетовского спектакля. Нетрудно возненавидеть Эдмунда и сострадать Глостеру, так же как нетрудно сочувствовать Лиру и возмущаться его дочерьми. Ради этого Шекспиру не надо было писать своей трагедии. Не надо было потому, что она существовала и раньше. Да, раньше была драма даже под этим же названием, и она как раз ставила себе целью тему неблагодарности. Зачем же Шекспир взялся ее обрабатывать? Скажут, затем, чтоб она стала художественнее и глубже. Однако он не просто сделал ее художественнее, он ее изменил, переработал в совершенно ином направлении. В этом-то и все дело.

Толстой, как известно, обрушился на «Короля Лира», явно отдавая предпочтение первой пьесе, старинному, дошекспировскому «Королю Лиру». Вот что он говорит по этому поводу:

«Как ни странно покажется это мнение поклонникам Шекспира, но и вся эта старая драма без всякого сравнения во всех отношениях лучше переделки Шекспира… В этой драме есть простой, естественный и глубоко трогательный характер Лира и еще более трогательный, определенный характер Корделии, чего нет у Шекспира… Есть в старой драме, вместо… ненужного убийства Корделии, восхитительная сцена свидания Лира с Корделией… Старая драма кончается также более натурально, более соответственно нравственному требованию зрителя, чем у Шекспира, а именно тем, что король французский побеждает мужей старших сестер, и Корделия не погибает, а возвращает Лира в его прежнее состояние».

{400} Гете нельзя считать предшественником Толстого в этом взгляде только потому, что он, вообще говоря, принимал трагедию, высоко ценил ее, однако же требовал изъять первую сцену, причем совершенно категорически. Такой же точки зрения придерживался Шредер, знаменитый немецкий актер и преобразователь немецкой сцены. Шредер приобрел себе великую заслугу тем, что перенес Шекспира на немецкую сцену. И Гете, отмечая все это, ставит ему в заслугу сделанную им операцию над «Лиром»:

«Он (Шредер), выпустив первую сцену “Короля Лира”, изменял характер пьесы. Но ведь он имел право поступить таким образом, ибо в этой сцене Лир является до такой степени нелепым, что впоследствии нельзя уже совсем обвинять его дочерей. Старика жалко, но сострадания к нему не чувствуешь, а Шредер хотел вызвать в зрителе именно сострадание, точно так же, как отвращение к дочерям, противным законам природы».

Вот мнение, имевшее всеобщий успех и признание. И, конечно, со своей точки зрения защитники этого мнения, в том числе постановщики и актеры, по-своему правы. Если принять первую сцену, то получается, что Лир сам виноват в том, что с ним так поступили, он просто пожал то, что сам же посеял. Он справедливо наказан, и для нашего сострадания здесь нет места. Лир недопустимо гневно обошелся с Корделией, не понял и не захотел понять ее доброй души, он поддался льстивым словам Реганы и Гонерильи. Значит, он сам виноват. Дочери, которые с ним так зло обошлись, собственно говоря, действовали так, как действовал их отец. Он, по сути дела, дал им пример, воспитал их и сам научил, как себя вести. Значит, их вина не так уж значительна. В своем несчастии виноват, в конце концов, сам Лир. Следовательно, вызвать в зрительном зале отвращение к дочерям и любовь к Лиру становится невозможным, и сама трагедия лишается, таким образом, своей основной, если не единственной, опоры. Как же спасти Шекспира? Очевидно, не давать ему рубить тот сук, на котором он держится. Надо удалить первую сцену с несправедливым отцом, и все станет на свое место. Так считали и теоретики, как Брандес, и практики, как Шредер, и художники, как Гете. Как видим, солидная традиция, которая притом имеет под собой существенное основание.

Однако, возражая Гете, заявляющему, что если оставить первую сцену, то «впоследствии нельзя уже совсем обвинять его дочерей», можно сказать, что, быть может, Шекспир вовсе и не добивался, чтоб «обвиняли дочерей». Больше того, возможно, он нарочно дает эту сцену, чтоб нельзя было «обвинять» дочерей. Быть может, он умышленно, специально хочет сказать этой трагедией, что Регана и Гонерилья не виноваты. Гете повторяет дальше, что иначе, как отбросив эту первую сцену, нельзя вызвать «отвращение к дочерям, противным законам природы». Но Шекспир, читая старую драму, где это отвращение было налицо, {401} задумался не столько над дочерьми, не столько над их злыми страстями, сколько над источником этих страстей. Может быть, он как раз заинтересовался «законами природы». Кем установлены эти законы? Если эти законы незыблемы, то почему же они нарушаются? И вместо того чтобы обратить чувства зрителя против дочерей, не важнее ли перевести его внимание к более серьезным вопросам, к самим законам, к самой природе? И для того чтобы зритель подумал об этих законах, Шекспир, вероятно, и отодвинул на задний план и гнев, и отвращение зрителя. Зачем же, в самом деле, он давал эту первую сцену?

Толстой, который был великим морализатором, естественно, обрушился на Шекспира. Сам гнев Толстого нам много объясняет в Шекспире, хотя еще больше в самом Толстом. Толстой требовал немедленного вмешательства морали, срочного и недвусмысленного контроля нравственной идеи. «У Шекспира же нет нравственной идеи, он самый безнравственный из всех когда-либо существовавших художников» — так надо понять Толстого. Шекспир не проповедует добро, он не спасает добродетель. Корделия погибает. За что же?

Но, может быть, Шекспир не хотел морализировать, он боялся фальшивого удовлетворения: ненависти к дочерям и любви к отцу, если их поступки коренятся в более глубоких и общих основаниях, чем только их характеры. Разве в природе Реганы — зло? Разве в природе Лира — добро? Разве добро и зло прирождены людям?

Но, может быть, все дело не в добром короле и злых дочерях (как это получается без первой сцены), а в самой действительности, где все одинаково правы и одинаково виноваты, столько же злы, сколько и добры, как это получается по Шекспиру.

Мне кажется, что обстоит именно так, и сам Шекспир дал это понять в том восклицании Лира, которое стало нарицательным, но которое вовсе не имеет такого христиански-всепрощающего добродетельного характера, какой ему всегда давался, но другой, более глубоко философски осмысливающий жизнь. Я имею в виду восклицание: «Нет в мире виноватых».

Статья А. В. Луначарского «Бэкон в окружении героев Шекспира» дает очень много для понимания Шекспира. Ум был тем началом, которому Шекспир и вся эпоха, освобождающаяся от средневековья, курили фимиам и пели осанну. Ум, которому принадлежит будущее, который является самым главным орудием достижения цели. Разве образ Ричарда — этого злобного и страшного демона — не обаятелен благодаря уму, который возвышает его над другими? А Яго! И образ Эдмунда из «Короля Лира» Луначарский считает обаятельным. Нельзя не любоваться его исключительной устремленностью, целесообразностью его поступков, преданностью своей идее. Не случайно он оказывает такое магическое влияние на окружающих, что в него, проходимца, {402} авантюриста, незаконного сына, влюбляются сразу обе дочери Лира — и Регана и Гонерилья. Поэтому он не мелодраматический герой, каким он всегда считался и изображался на сцене.

Это характер эпохи, который имеет оправдание для своей деятельности. Подчеркиваем: *оправдание*. Все дело в том, что в «Лире» решительно все герои имеют основание для своей деятельности, для своих поступков, которые с одной точки зрения могут показаться незаконными, но с другой — вполне законными. Все зависит от того, как смотреть на вещи. И почему Шекспир должен был смотреть на вещи глазами Гете и Толстого, то есть предоставить право только одной точке зрения и ее поддерживать, призывая к ее услугам мораль, страсть, патетику? Пусть будет выслушана и другая сторона. Все меняется, переоценивается, все теряет под звездами свой былой ореол, поддерживаемый традицией, обычаями, моралью. Наступает новая мораль, новые традиции, новый общественный уклад.

Глостер говорит об этих явлениях таким образом: «Пусть мудрецы судят о том по-своему, законы природы нарушаются повсюду. [Вспомните Гете и его фразу о “законах природы”. — *Ю. Ю*.] Любовь холодеет, дружба расторгается, брат идет на брата, в городах возникают бунты, во дворцах гнездится измена, в селениях живет несогласие… Отжили лучшие мои годы».

Да, отжили эти годы, наступает новое время, новые законы и новая природа вступают в свои права. И здесь нельзя сказать: это добро, а это зло. То, что вчера было злом, сегодня оказывается добром. «Законы природы» нарушаются. Поэтому Шекспир как бы не считает себя вправе рисовать Эдмунда злодеем, а к Гонерилье «вызывать отвращение». Так, может быть, и было, когда писалась та старая драма, но Шекспир взглянул на нее глазами своего времени.

В самом деле, у Шекспира каждый прав по-своему. Даже сам гнев Лира (в первой сцене) имеет под собой известные основания. Его гнев вытекал из его положения, положения властителя, которому все подчиняется. Нарушение, измена, отсутствие любви и ее изъявления есть как бы нарушение его королевской прерогативы, его королевского достоинства, его королевских прав. И если в этом смысле Корделия составляет исключение, то это исключение и вызывает гнев Лира.

А разве Эдмунд не прав сам по себе в своих злых поступках? Его социальное, семейное, моральное положение ниже и хуже, чем положение его брата Эдгара. Почему? Только потому, что он незаконный сын.

… Покоряться приговору света
И жить в ничтожестве за то, что я
Родился в свет немного позже брата?
Я незаконный сын — пусть будет так.
Я тварь презренная! За что ж я тварь?
Мои все члены стройны и красивы,
Я смел умом и телом больше силен.
{403} Чем многие счастливцы, — для чего же
Меня позорят именем позорным?
Чего ж клеймят нас подлыми? Чем подл,
Кто страстной вороватостью природы
Рожден на свет с запасом больших сил
И большими способностями, чем
Рожденные на скучном, мятом ложе,
Приевшемся ораве дураков,
Зачатых спьяна между сном и бдением…

Замечательный монолог. Эдмунд выступает здесь не только от себя даже, но от всех подобных ему: «Чего ж клеймят нас подлыми?» Кто скажет, что Эдмунд не прав, что это просто лицемерное прикрытие его злых намерений? Наоборот, намерения вполне естественны и, так сказать, законны, они черпают свое право в этой совершенно основательной философии. Вот вам и «законы природы».

Эдмунд хуже Эдгара — так решил «свет», — тем хуже для «света». Эдмунд исправит ошибку природы и докажет, на что он способен; а он способен на большее, чем другой. И если его незаконнорожденное положение есть природа, то его ум тоже — природа. «Нет в мире виноватых».

Значит, он не злодей и имеет основание для своих предприятий, для того, чтоб занять положение не ниже Эдгара. Глостер и Эдгар препятствуют ему, оставляя ему его прежнее положение, — тем хуже для Глостера и Эдгара. Почему угнетение Эдмунда Глостером — добро? А угнетение Глостера Эдмундом — зло? Нет оснований для таких различий. «Нет в мире виноватых».

С этой же точки зрения правы каждая сама по себе и Регана и Гонерилья в своих отношениях к Лиру.

«Гонерилья. Как он стал переменчив на старости… Сестру он любил больше нас и из-за пустяков разошелся с нею. Странно, очень странно. И в старое время он был горяч не в меру, чего же нам теперь ждать в эту пору сумасбродства и болезней, старости и закоренелого самовластья?.. Коли к такой вспыльчивости придать еще власть, что проку в том, что отец разделил между нами свои владения?»

Что, собственно, можно возразить Гонерилье? Она сама по себе вполне права. И слова ее законны. Гонерилья обращается к Лиру со следующей речью:

Сто рыцарей здесь проживают с вами,
Сто рыцарей шумливых и безумных,
Готовых всякий день на пьянство, ссору
И уж успевших честный наш дворец
Своим примером превратить в таверну
Иль в дом разврата.

И Гонерилья просит Лира только о том, чтобы он уменьшил свою свиту и убрал буянов, превращающих дом в «таверну». Разве не законны ее требования? Гете советует выкинуть {404} первую сцену, но разве эта, отнюдь уже не первая сцена способна вызвать «отвращение к дочерям»? За что, собственно? Только за то, что они не хотят, чтоб «честный дворец» превратили в «дом разврата». Но оказывается, что этого хочет отец, и я не знаю, чем отличается эта несправедливость его требования от несправедливости в первой сцене? Решительно ничем. «Нет в мире виноватых».

Заметьте, как честен здесь Шекспир. Он дает полностью высказаться Гонерилье и Регане, он видит и понимает их правду. Если б он мыслил тенденциозно, как ему предписывают комментаторы: «добрый отец, дочери — исчадие ада», — разве он дал бы такой монолог Гонерилье? Очевидно, он бы здесь лукавил, он бы так заставил говорить Гонерилью, чтоб не оставалось сомнения в ее вине, в ее несправедливости, подлости, чтоб таким образом подготовить к дочерям «отвращение». Гонерилья заявляет: «Не знаю я за собой вины. Не все то зло, что кажется виной…» другому. Законное рассуждение. Только Гонерилья не говорит здесь «другому», она говорит «сумасброду». Она защищает свое право, которое законно само по себе, но которое отрицается другими, и с ее точки зрения другие не правы, поскольку они покушаются на ее права. И она с таким же основанием называет Лира «сумасбродом», с каким Лир называет ее «исчадием ада».

Но взгляните сейчас на Лира с точки зрения Лира, а не Гонерильи, и вам покажется, что прав он. Со своей точки зрения Лир, конечно, прав. Властитель большого королевства, он был там полновластным хозяином. Там выполнялись его малейшие прихоти, капризы, и он не видел в этом и не мог видеть ничего противоестественного, потому что это это право на все вытекало из его королевского права, освященного богом, традициями и историей. Этот властитель «лишь по доброте своей» отдает всю свою власть и имущество дочерям, оставляя себе только сто рыцарей и некоторые права. Он добровольно самоограничивается. Он имел право распоряжаться всем королевством, теперь он тем более имеет это право в меньшем размере, да еще самим им установленное. Но вот даже и на это право покушаются. Как здесь не воскликнуть: «Проклятие… Проклятое отродье!» Значит, и его винить нельзя за слова «проклятое отродье», так же как раньше Гонерилью за ее «сумасброда». «Нет в мире виноватых».

Вот для чего введена Шекспиром первая сцена. Для того, чтоб задуматься над тем, что «нет в мире виноватых», чтобы опрометчиво по распределить одному вину, другому правоту, чтобы не обеднять зрителя только чувством сострадания к отцу и «отвращения к дочерям», чтобы глубже задуматься над самой жизнью.

Смысл всех злоключений Лира в том и заключается, что он приходит к сознанию этой истины. Процесс ее рождения — сцена {405} бури, безумия. Лир ищет причину всех причин, он как бы отбрасывает все те многовековые слон понятий, идей и взглядов, которыми обросло «существо вещей». Он сбрасывает шелуху видимости, чтобы увидеть корень вещей. Вечные мудрые истины находятся в противоречии с природой вещей, противоречат природе, скрывают ее истинное содержание. Он начинает осознавать, что взгляды на мир и на себя, с которыми рождается человек, — это взгляды ненастоящие. Процесс этого осознания очень ярко виден в сцене с Эдгаром, который бродит по степи голый, в одних лохмотьях.

«Неужели это человек, человек, и ничего больше?» — спрашивает Лир о нем.

«Ничего больше», человек, как он есть, — вот в каком направлении ищет, думает Лир. «Посмотрите на него хорошенько, — продолжает Лир, — на нем нет ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы, ни шелка от червя», он, так сказать, человек, как он есть, без всего, что его обычно прикрывает, что заслоняет его человеческую сущность. Так именно понимает Лир свою фразу и, чтоб его так поняли, говорит: «Посмотрите хорошенько». И потому вслед за этим он говорит уже о себе и своих приближенных: «А мы все трое не люди, мы подделаны». Мы подделаны, мы сами не знаем, кто мы такие по своей истинной сущности, мы не такие, как мы себе кажемся, и, указывая на Эдгара, он восклицает: «Вот человек как он есть: бедное, голое двуногое животное».

Здесь наступает поразительная ситуация. Лир кричит: «Прочь с меня все чужое», — и начинает срывать с себя платье. Он как бы хочет уподобиться Эдгару, стать таким, как он, так сказать, непосредственно схватить, почувствовать вот эту истину без всего того, что ее скрывает, без «чужого». Ему кажется, что Эдгар несет в себе откровение, он все знает, он вместилище ответов на все его проклятые вопросы. Поэтому он оказывает ему все время исключительное почтение. Он обращается к нему с вопросами и называет его то «благородным философом», то «фивским мудрецом», то «афинянином добрым». Он призывает бурю для того, чтобы испуганные люди открыли скрытые грехи свои и чтоб «развеяли тайные изгибы сердца». Он просит Эдгара, чтобы тот разрезал грудь у Реганы. Зачем? Для того, чтобы посмотреть, «что у нее около сердца. Нет ли в природе причины жестоким сердцам?». Причину жестоким сердцам — вот что ищут и Лир и Шекспир и к этим поискам приглашают зрителя, а не просто к тому, чтобы возмущаться жестокими сердцами, как это требовали и Гете, и Шредер, и Толстой.

Полный изнеможения от своих мыслей, таких острых, что он как бы чувствует рану в голове: «Я ранен так, что виден мозг», — Лир засыпает, чтобы проснуться уже в ином состоянии. Буря прошла, прошло дикое помешательство, появляется солнце, и выходит Лир, будто даже улыбающийся, убранный полевыми цветами, и только отдельные его восклицания — это остатки рассеянной {406} бури, которая только что бушевала в нем. Он сейчас уже понял, что в мире нет виноватых, что каждый может защищать свое право на то, что он делает. И обвинять одного так же трудно, как защищать другого. Он говорит, что понял своих дочерей тогда, когда гром не захотел умолкнуть по его приказу. Гром был, так сказать, вправе греметь. «Мне говорили, что я всесилен, но лихорадка сильнее меня». Эти озарения поднимают его на ту вершину, которой он до сих пор не подозревал, и, быть может, это и дает ему право сказать о себе (сейчас, когда он нищ и убог): «Король! Король с головы до ног». В этом монологе он формулирует те мысли, к которым он пришел.

 Человека
Я этого прощаю! Он — невинен.
В чем ты виновен? В прелюбодеянии?
Ты не умрешь: как умирать за это!
И воробей и мошка золотая
Грешат в глазах открыто у меня.
Пусть процветают страсти…

Эти слова удивительно перекликаются с теми словами, которые в свое время произносил Эдмунд. Эдмунд, который, по Шекспиру, служит параллелью дочерям Лира (он неблагодарный сын, так же как они неблагодарные дочери), получает здесь и оправдание и объяснение своим поступкам со стороны Лира. «Он невиновен», — говорит Лир про человека, виновного в прелюбодеянии. Не грех поступок Глостера; значит, не должен нести ответственности Эдмунд, унижаемый как незаконнорожденный, и, значит, он вправе бороться за то, чтобы грех не считался грехом и право вернулось к его обладателю.

Любопытно, что там, где Лир начинает прозревать и видеть наконец корень всех вещей, другой Лир этой трагедии — Глостер — остается в неведении до самой своей смерти. Все явления, которые он видит перед собой, он объясняет тем, что «эти последние солнечные затмения не пророчат ничего доброго». Он поражается событиям, которые видит вокруг себя, и говорит: «странно, удивительно», в то время, как Лир в конце концов начинает понимать, насколько это странно, удивительно. Глостер все приписывает действию богов: «Для богов мы то же, что для ребятишек мухи — нас мучить им забава». Он сам не видит причин и полагает, что все устраивают боги. Заблуждение его разоблачается (не для Глостера, а для публики, для ясности морали трагедии) в той сцене, где он просит Эдгара повести его на высокий утес, откуда он спрыгнет и умрет. Эдгар устраивает так, что Глостер прыгает на месте, ему кажется, что он умер, а он жив, и Эдгар объясняет, что его спасли боги. Глостер верит, что его спасли боги и что на утес завел его дьявол. Боги определяют все, что кругом происходит, и сама судьба человека находится в руках высшей силы, а не в руках человеческих. Заблуждение, наглядно разоблачаемое этой сценой. И как бы в доказательство {407} того, что люди строят свою судьбу, а не боги и высшие силы, Шекспир дает эту трагикомическую сценку с утесом и прыгающим на месте слепым Глостером.

Сейчас становится более ясной роль шута в трагедии. Это — совесть Лира, но совесть в кавычках, это голос самого Лира, сожалеющего о допущенном им промахе, о раздаче королевства. Ему не следовало отдавать своей власти, имущества, терять свою силу. Если бы Лир не совершил своего опрометчивого поступка, он остался бы прежним счастливым человеком и не знал бы страданий и испытаний. И вот шут есть выражение этого прежнего Лира, который сейчас уже перерастает самого себя и становится выше того ограниченного сознания, каким он обладал раньше, до того, как сама жизнь вознесла его на более высокую ступень познания действительности. Шут и есть Санчо Панса трагедии, ее обывательский разум. Дон Кихотом поневоле выступает Лир, отдавший свое имущество, доверившийся дочерям, поверивший в идеальный характер человека, принявший мельницу за живое существо, а любовную лесть дочерей за истинное выражение их чувств. Санчо Панса не в элементарном смысле. Шут предан королю, потому что он как бы часть Лира, но часть «эгоистическая», которая упрекает себя за эти донкихотские порывы. Донкихотский идеализм, веру в правду и честность человека высмеивает шут. Я выпишу некоторые его реплики. «Слушай же да смекай хорошенько» [говорит он Лиру]:

Правды всей не болтай,
Свой достаток скрывай,
Денег в долг не давай
Да людей узнавай,

Дальше:

«Лир. Ты меня зовешь дураком, приятель?

Шут. Да, не ты ли сам отступился от всех своих званий? Со званием дурака ты на свет родился.

Кент. Государь, этот дурак не совсем дурак».

Шут угадывает все мысли Лира, он их ловит на лету, они еще не успели родиться в уме у Лира, как уже на языке шута. Эту проникновенность в душу Лира великолепно передает Зускин, играющий в ГОСЕТе шута. Во время дождя и бури, когда Лир разражается своими монологами, шут прерывает его такими репликами:

«Что, куманек, под кровлей-то сидеть получше, я думаю, чем здесь, под дождем шататься?»

Или:

«Нет, не король, а мужик, у которого сын в дворяне вылез. Не сажай деток выше себя».

Эти мысли, так же как многие другие, которые высказывает шут, принадлежат, собственно, Лиру, но он не хочет признаться в своих ошибках, он скрывает свою досаду на самого себя, и это {408} признание выражает шут. С другой стороны, в Лире назревали уже другие идеи, и Шекспир, так сказать, оберегал его от лишних в этом важном процессе мыслей и предоставлял говорить шуту. Но вся философия шута выражена в монологе, который я приведу почти полностью:

Когда поп не словам, а делу даст свободу;
Когда кабатчик лить устанет в пиво воду;
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Когда в судах дела кончаться честно будут;
Когда дворяне жить кредитом позабудут;
Когда тревожить ложь не будет языков
И не останется в толпе людской воров;
Ростовщики начнут любить бугры и ямы,
А сводни — созидать монастыри и храмы, —
Тогда наш Альбион и бравый наш народ
Смятенье обоймет и ужас проберет,
И время вслед за тем такое уж настанет,
Что люди по земле ходить ногами станут.

Здесь дано сознание того, что все идет вверх дном, то, что было правдой, становится ложью, и наоборот. Но это сознание и страх перед ним, новым временем, формирует мораль шута и Глостера и составляет мораль самого Лира в тех пределах, в каких он еще был Глостером. Но когда он понял, что все это имеет какое-то основание и право на существование, когда он доходит до истины, что «нет в мире виноватых», в этот момент Лир перерастает Глостера и шута, то есть самого себя в тех пределах, в каких шут выражал Лира. И, значит, голос, который сопровождал его во время поисков этой истины, исчезает в тот самый момент, когда его поиски привели к цели: «нет в мире виноватых». И вот в этот самый момент, обратите внимание, из трагедии исчезает шут. Он действует до конца третьего акта, то есть до конца сцены безумия, до конца мучительных поисков. В четвертом да, естественно, и в пятом акте его уже нет.

Шекспир, который обычно вел своих героев от начала до конца трагедии и если устранял посередине, то вполне мотивированно, здесь как бы сам не заметил, что потерял шута. Он оказался ему больше ненужным для его целей. Не только Шекспир, мы сами забываем о шуте. Все время мы о нем помнили. Если почему-либо Лир оставался без шута, то мы спрашивали себя: «где шут?» — и были удовлетворены, что в тот момент, когда мы думали о нем, он появлялся. Но как только совершился этот перелом у Лира, мы не только не ждем шута, мы о нем забыли и, возможно, даже удивились бы, если бы вдруг его увидели. Хотя логически его исчезновение совершенно непонятно. Но есть логика другого порядка, логика морального, интеллектуального роста самого Лира, и шут только служил развитию этой логики и, отслужив свою службу, был устранен.

Но истина, которую познал Лир, заключается не только в том, что люди сами вершат свою судьбу и что право одного {409} так же законно, Как право другого, а противоестественность поступка обладает только кажущейся противоестественностью, если взглянуть на нее глазами человека, его совершающего. Не только эта мысль волновала Шекспира. Тут была и другая мысль. Право тогда только становится правом, когда за ним стоит сила. Сила, которая есть ум, энергия, власть, имущество, короче говоря, собственность, ибо в этом случае все эти качества — ум, энергия, власть — есть частная собственность, сила, направляемая против другого собственника. Сила, которой покорно служат и мораль, и истина, и сами боги, наконец.

Значит, мораль «вообще» — это хорошо, а это плохо, это зло, а это добро — сама по себе не существует, она всегда эскортируется силой, которая дает праву его «священные моральные одежды»[[51]](#footnote-25).

Значит, мысль Лира и, так сказать, миссия его в трагедии заключаются в том, что он *отделяет право от силы* и показывает цену этого права, этого доброго, этого злого, когда оно само по себе, когда оно независимо от силы. И вот он сбрасывает эти священные одежды с вещей, явлений, людей и показывает их сущность: «вот человек, как он есть».

В этом смысл знаменитого монолога «Нет в мире виноватых». Перед монологом, как вступление к нему, как его объяснение, дан диалог Лира с Глостером.

«Слышишь, как судья-мошенник издевается над убогим вором? Слушай, слушай, что я тебе сейчас скажу на ухо. *(Тихо.)* Перемени место, — который теперь из двух вор, который судья вора?»

Оба, так сказать, по сути равноправны. Но сила делает вора судьей, а отсутствие силы — судью убогим вором. Вспомните монолог шута о судьях, которые если перестанут быть мошенниками, то «бравый наш народ смятенье обоймет». Да, смятенье обоймет, но для этого смятенья есть основания, ибо есть основания и для того, чтобы судья превратился в вора и наоборот; и для того, чтобы «сводни созидали монастыри и храмы». Чем сводня хуже святой?

«Лир *(продолжает)*. Видал ли ты, как собака лает на нищего?

Глостер. Да, государь.

Лир. И голяк бежит со всех ног от собаки? Собаки он должен слушаться, она — власть».

{410} Здесь все сказано. Даже собака заставляет слушать себя, если у нее сила. Тот, кто обладает силой, тот прав. Таков закон в этом мире. И только здесь начинает Лир свой монолог:

Злой пономарь, ты весь в крови. Прочь руки!
Зачем сечешь развратницу? Скорее
Свою подставь ты спину. По душе
Ты сам развратен. Ростовщик повесил
Обманщика. Сквозь рубище худое
Порок ничтожный ясно виден глазу.
Под шубою парчовой нет порока.
Закуй злодея в золото стальное,
Копье закона сломится безвредно.
Одень его в лохмотья, и погибнет
Он от пустой соломинки пигмея.
Нет в мире виноватых! Нет! Я знаю!..

Как видим, за этим монологом нет такой упрощенной философии, христианского филантропического «люби ближнего, как самого себя», морализующего призыва, заботы о меньших братьях, как этот монолог толковали многочисленные буржуазные комментаторы. Возвышеннее и глубже здесь мысли. К этим мыслям Лир пришел собственным опытом, собственной жизнью. Он был окружен любовью, заботой, уважением. Потому что он был — сила, он обладал имуществом и властью, которые стояли на страже его благополучия и счастья, которые обеспечивали ему любовь и уважение. Он решил выйти из-под этого всеобщего и обязательного для всей предыстории человечества закона. Он хотел быть уважаемым и любимым, не властвуя, не эксплуатируя, не накопляя. Он решил отдать свою силу, оставив себе только право. И право сразу же пошатнулось и развеялось. Он стал бесправен потому, что оказался бессилен. Он вышел из подчинения этим законам и погиб.

Шекспира упрекали, почему он не ответил нравственным требованиям зрителя, его чувству справедливости и не возвел Лира на престол при помощи французского короля, как это было в старой драме. Он отказался от подобного финала. Он боялся удовлетворить это «справедливое чувство» зрителя, потому что это чувство стало бы ханжеской маской для истинных явлений, которые он раскрывал в своей трагедии. Зритель получил бы недорогое и лицемерное удовлетворение, но потерял бы самое важное. Истину. Истину о том, что без силы всякая мораль, совесть и право — ничто.

Разве не очевидна вульгарность взгляда, который находит в «Лире» только эпоху созидания государственности в Англии. Разве не очевидно, что эта трагедия есть размышление о судьбах всего человечества, всей его истории, особенно той эпохи, которую как пролог открыл сам Шекспир, историю буржуазной эпохи. Ибо в ту эпоху еще более разительно стал виден мир как мир собственников и кровожадной борьбы за счастье, за имущество, за власть. Как мир священной частной собственности, {411} в котором каждая воля равноправна другой и каждый вправе подчинять себе другого и за счет другого созидать свое счастье.

Но неужели в мире господствуют только эти роковые законы и нет ничего, перед чем они могут отступить? Нет надежды в этом мире? И Шекспир робко отвечает: «Корделия». Есть в мире надежда, есть любовь, и нежность, и сердечность, которые не диктуются корыстными побуждениями. Есть любовь, возникающая независимо от силы. Идея эта воплощена в образе Корделии. К ней, как к лучу надежды, тянется уставший от своих дум Лир.

Вот что он говорит Корделии в финале трагедии:

Скорей уйдем в темницу!
Мы станем петь в ней, будто птицы в клетке…
Итак, мы станем жить вдвоем и петь,
Молиться, сказки сказывать друг другу,
Смеяться над придворными и слушать
От них рассказы о мирских делах,
О том, кто силен, слаб, кто плох, кто счастлив.
И наблюдать мы будем сущность дел,
Как от богов посланники, и вместе
Мы проживем весь век в стенах темницы,
Не ведая тревоги и тоски.

Если бы ему вернули его царство, он отказался бы и не захотел бы получить обратно своих сто рыцарей и те привилегии, которые он когда-то себе выговорил. Он с охотой отказывается даже от свободы, — зачем ему свобода? Для того, чтобы жить согласно тем законам, гнусность которых он только что разоблачил? И он кричит: «Скорей уйдем в темницу!» Скорей, только там, вне этого мира, над которым он будет смеяться и наблюдать сущность его дел, — только разве так он еще может согласиться на жизнь. Но Шекспир, по-видимому, не находил такой выход истинным. Это была бы недостойная развязка, как бы желание увильнуть, спрятаться в самом себе от правды. Лир и Корделия умирают.

Мы сказали, что Шекспир робко ответил: «Корделия». Если б он это сказал громко, увереннее, без всякого колебания в ответе, — он оставил бы Корделию в живых. Но в ходе драмы он уже стал сомневаться в том, чтобы вера в добро, истину и справедливость, которые якобы существуют сами по себе, привела к спасению. Но если Шекспир сказал это робко, то его комментаторы в течение трехсот лет тем более громко провозглашали: «Корделия!!!» «Да, Корделия, сердечность, бескорыстие, да, существуют в мире истина, добро, справедливость вопреки всем законам».

Понятно, отчего именно Толстой больше всех негодовал на Шекспира и больше всех упрекал его за смерть Корделии. Разве вся толстовская мораль не находит свой образ в Корделии, идея которой должна торжествовать вопреки Эдмунду, Регане, Гонерилье? Если вы говорите, что весь мир — это Эдмунд и Регана, {412} то мы можем защищаться, указав на Корделию. Но сам Шекспир отказывается от этой спасительной защиты. Из всех обвинений Толстого самым правильным было указание на то, что шекспировская Корделия безлична. Да, это верно. Шекспир не чувствовал за ней, за ее идеей настоящей жизни, типичных обстоятельств, типического характера, исторической практики. Она живет в трагедии как тезис, как некий дух, который не может ступать по грешной земле. Поэтому она безлична. Поэтому она погибла. И оттого что Шекспир так поступил с героиней, подчиняясь правде своего дарования, такая зловещая страстность переполняет пьесу, такая мрачная тень падает на всю великолепную эпопею «Короля Лира». И если устранять эту мрачность на том‑де основании, что Шекспир был оптимистом и наша эпоха оптимистична, значит, ничего не понять ни в Шекспире, ни в нашем требовании критически осваивать классику.

Таково наше понимание «Короля Лира». Мы пришли к нему после госетовского спектакля, независимо от того, была ли такая точка зрения у самого театра.

Михоэлса могут упрекнуть в рационалистической интерпретации Лира. Его будто бы не увлекает картина бушующего моря страстей Лира, с этими вздымающимися валами гнева, ненависти, любви, гордости, горя. Взгляните на портреты Лира в интерпретации Ирвинга, Барная, Иффланда, Росси, Олдриджа, Поссарта, Самойлова. Отступаешь перед этим величием, мощью, благородством, этой роскошью внешних данных. Может быть, и сам Михоэлс отступил, восхищенный и даже благоговеющий перед этой галереей знаменитых Лиров мировой сцены. Но все-таки сказал себе: мой Лир будет не такой. Не потому, что я, Михоэлс, не обладаю фигурой Ирвинга или величием Поссарта. А потому, что это просто не мой Лир. Я не хочу для него ни этой важной фигуры, ни этого величественного вида, я не хочу, чтоб зритель сразу же преклонялся, уважал, поражался моим Лиром. Я не хочу этой «уступки». Я такой, как все, рядовой Лир, обыкновенный, заблуждающийся человек той эпохи. И если меня поставить в ряду всех остальных героев пьесы, я не буду выделяться, так что тот, кто будет искать самого высокого и самого «бородатого», чтоб сказать: «вот — царь», окинет всех героев и скажет: «вот он». Значит, он меня найдет по каким-то другим признакам. Так вот этого я и добиваюсь.

Выходит Лир. Никакого величия, я бы даже сказал о некой дискредитации его королевского величества! Вот уже весь двор налицо: и герцоги, и принцессы, и рыцари, и фрейлины — вся свита. Вот, кажется, распахнутся ворота, и, торжественно ступая, войдет Лир. Да нет, смотрите, он вошел сбоку только что, совершенно незаметно. Вон в эту маленькую узкую дверцу, он даже нагнулся немного, чтоб не стукнуться головой. Вошел и сел на трон, как в кресло. Может быть, это не король? Нет, король! Король с головы до ног.

{413} Он приказывает подать ему карту королевства. И начинается история страдания и познания Лира. Это не картина шумно нарастающих волн, которые то и дело разражаются великолепной бурей. Нет вершин и долин бушующих чувств, и это, быть может, скажут, однообразит михоэлсовского Лира. Зато есть долины и вершины постигающего ума. Нет пышного и яркого колорита страстей. Но есть михоэлсовское искусство детальной, тонкой, острой и глубокой штриховки, рисующей образ госетовского Лира. Нет широкого размаха *эмоций*, есть глубокое проникновение в мир *психологии*.

И дирижирует этой психологией мысль.

Но когда нарастают эти внутри набухающие чувства, вот‑вот готовые взорваться, Михоэлс их отводит… смешком. Вот смешок в начале, при ссоре с Корделией, вот дальше, ближе к середине, и недалеко от финала. Смешок как будто безобидный, старческий, детский. Но смешок этот — пауза, под которой отчаянно бьется пойманная мысль: «что это?», «как это?», «почему это?». Смешок, которым Лир будто говорит: «Ну, ну, сердце, спокойней. Спокойней, спокойней, нам предстоит еще жить».

Для меня в Лире Михоэлса была как будто олицетворенная метафора из трагедии: «Я ранен так, что виден мозг». Мозг Лира виден у Михоэлса — работающий, пытливый, сам себя сжигающий мозг. Лейтмотив госетовского Лира — разящая, возрастающая в своем напряжении, ищущая мысль. Мысль, которая загоняет внутрь эту бурю эмоций.

Михоэлс хочет каждой шекспировской фразе, каждому монологу дать оттенок той мысли, которая в нем заключена, он из каждого стиха хочет вышелушить мысль.

В степи, в сцене бури Лир вдруг спрашивает у Эдгара: «Откуда гром?» Не кажется ли странным такой вопрос в такой обстановке, сказанный человеком во время грозы, молнии, в степи, не имеющим никакого убежища? Свыше восьмидесяти лет прожил Лир на свете и никогда не задавался вопросами о явлениях, которые он так часто наблюдал. Почему он задал такой вопрос именно сейчас, вдруг, в такой обстановке? Потому, что в этом вопросе — вопрос, обращенный ко всей вселенной: откуда зло, неравенство людей? Вот в чем смысл вопроса «откуда гром?».

Михоэлс это место дает так. Он берет Эдгара под руку и спрашивает совершенно спокойно. Может показаться, что он хочет с ним пройтись и побеседовать об этом, как некогда беседовали перипатетики под каким-нибудь античным портиком. Такая огромная внутренняя собранность и напряжение мысли: откуда гром? Вот почему он не чувствует ни грома, ни ливня, ни холода.

Откуда же гром? Но он не может получить ответа. И когда, дрожа от холода, лает по-собачьи безумный Эдгар и вместе с ним его спутники, Лир тоже подхватывает лай, этот жалобный плач униженного, бедного человечества.

{414} Так он идет к финалу, к встрече с Корделией. Он не спускает с нее глаз, как будто минута, когда он не взглянет на нее, будет для него невознаградимой потерей. Радлов дает здесь прекрасную мизансцену. Корделию и Лира ведут в плен, впереди Лир, сзади Корделия, но Лир идет, повернувшись лицом к Корделии, ему ничто не страшно, если только он видит ее лицо. Он влюблен в нее, как юноша. Влюбленные всегда прекрасны. И Лир здесь прекрасен. На его лице сияние счастья, и если бы были здесь у Лира и могучая фигура, и величественный вид, и эта развевающаяся библейская борода, они бы только скрыли, как он прекрасен здесь, михоэлсовский Лир.

Корделия умирает. У Шекспира Лир бушует от страдания:

О, войте, войте, войте. Вы из камня,
Из камня, люди! Если б я имел
И столько глаз и столько языков,
От слез моих и стонов свод небесный Распался бы.

Наш Лир не бушует. Он издает здесь крик — пронзительный, жалостный. Нет, это не могучее рычание раненого Лира, но это глубоко хватающий за душу плач. Рухнуло все, и сама мысль оказалась бессильной, нечего дальше мыслить и чувствовать. Скорей! Скорей, смерть! Укладывается рядом с Корделией Лир, нежно прижимается к ней и *засыпает*. И как эпитафию произносит над мертвым Лиром Кент:

 … Только враг
Его вернуть захочет к пыткам жизни.

Глубоко проник в спектакль художник Тышлер. Он дал прекрасное разрешение сценического пространства. Он сумел показать и внутренность замка, и замок, как он выглядит издали, и известную реминисценцию шекспировской двухэтажной сцены, что позволило вести действие в двух плоскостях — в нижней и в верхней, сценически очень обогащающих спектакль. Замок стоит на кариатидах, женских скульптурных фигурах. Широко распахнуты ворота замка. Вот они захлопываются. Проникнуть в них невозможно. Со всех сторон замок неприступен. И Лир остается один, вне замка. Начинается буря. Есть ощущение одиночества Лира, ощущение того, что он отрезан от своего прошлого, от своего будущего, острое ощущение происшедшей над ним расправы.

Женские фигуры, скульптура придают спектаклю тот пластический характер, который вполне соответствует стилю шекспировской пьесы. Но этого мало. Неподвижные, мертвые скульптурные фигуры, они чем-то близки вот этим живым фигурам, которые шагают рядом. Они бросают на них какую-то тень, тень своей неподвижности, обреченности, они как бы пророчат им мрачную судьбу, бесповоротную гибель. Скульптуры остро подчеркивают трагичность средневековья.

{415} Оформление Тышлера есть та нота, прислушавшись к которой актер найдет верный тон к этому спектаклю, к этому великолепному трагедийному Шекспиру, поставленному советским театром.

1935 г.

## «Отелло»Театр имени Руставели

Остужев блистательно воплотил пушкинский афоризм: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив». Отелло у Остужева доверчиво несет людям свою светлую душу и погибает в результате своей трагической наивности. Но был и отпечаток современности в остужевском образе. Гибель Отелло не вызывала у зрителя печальных размышлений над тщетой прекрасных усилий в окружающем мире зла. Ибо Остужев не только простодушно, не ведая того, *но и убежденно, всем вдохновением своим утверждал идеал прекрасной и честной души*. И хотя актер заранее знал роковой конец своего героя, он не хотел поступаться идеалом для спасения жизни ему, герою, если бы даже представилась такая возможность! В нем как бы присутствовало явно ощущаемое зрителями убеждение в том, что правда восторжествует, что придет час правды, о чем еще не знал герой, но уже знал актер. Энтузиазм, с каким был принят остужевский Отелло, показал, что зритель понимает мысль артиста и разделяет ее. Успех классической пьесы (мы не устанем повторять эту мысль) всегда связан с тем, как актер почувствует в своем образе сегодняшний день. Так было с Остужевым в Москве, так случилось с Хоравой в Тбилиси. Хорава дает совершенно иной вариант Отелло. Но мир шекспировской трагедии так велик, что он свободно вмещает в себя и идею Остужева и идею Хоравы, о которых можно сказать, что они дополняют друг друга, подают друг другу руки.

В безыменной заметке, помещенной в сборнике «Мастера театра в образах Шекспира», сказано, что для Театра имени Руставели Отелло и Яго были «не символы, не представители “добра и зла”, а живые типичные люди из плоти и крови». Все это соответствует спектаклю, и автор заметки совершенно прав, когда говорит о «сочных реалистических мазках», которыми пользуется Васадзе в роли Яго. В этом грубом, цинично-хамоватом, вызывающе глядевшем на нас ландскнехте не было никакой интернационально-театральной мефистофельщины. Однако когда в той же заметке утверждается, что Яго — Васадзе «обыкновенный умный мерзавец», то это уже перегиб в другую сторону. Вот описание монолога Яго — Васадзе после ухода Родриго:

«Здесь ярче всего проступает корыстолюбие Яго, и, точно захлебываясь от восторга при мысли о деньгах, Васадзе поднимает {416} свой голос к концу речи почти до пения, так что монолог представляется своеобразным гимном наживе».

Мы помним это прекрасное место у Васадзе. Но в противоположность мнению, что «здесь ярче всего проступает корыстолюбие Яго», можно было сказать нечто обратное — что здесь проступает «бескорыстие» Яго. Ему «идея дорога», идея человеконенавистничества, и ради нее он готов пойти на убытки, он мог бы пожаловаться, что «пострадал за идею» — так оно ведь и вышло! Когда торжествует зло, он удовлетворен, — это его главное приобретение. Неудача другого — его удача, несчастье — счастье. Поэтому он поет гимн наживе, а не просто делится своими соображениями о наживе, как это бывает у обыкновенных Яго. Он опутывает Отелло своими сетями, и наступает момент, когда Яго догадывается, что зашел слишком далеко, что может поплатиться и что его безопасность требует выхода из игры. Но азарт игры ему дороже личного чувства самосохранения, и он с дерзким видом мечет на стол черные кости. Какой же он «обыкновенный» умный мерзавец!

Васадзе рассказывал нам, что, работая над ролью, он избрал в качестве обоснования для Яго философию современного фашизма. Мы отнеслись с некоторым недоверием к этому заявлению, видя в нем только декларацию. Однако исполнение Васадзе убедило нас в обратном. Перед нами стоял кондотьер, для которого война не только профессия, но и «естественное состояние», призвание и назначение человечества. Смысл его философии таков: во время войны разрешается убивать и обманывать; почему нельзя поступать так же во время мира? Война везде и повсюду, война всех против всех — вот истина мира. Не осуждай же ее, а возвеличь. «Гуманизм» есть свойство слабого, который навязывает его сильному, чтоб обезоружить сильного; сильный должен быть свободен от этого предрассудка — вот взгляд Яго. Поэтому Отелло, как воплощение ненавистного Яго принципа, можно сказать, идейный враг Яго. И Яго отправляется в поход против Отелло не ради каких-нибудь материальных выгод, хотя, разумеется, не откажется от них. Если бы Отелло взял в адъютанты Яго, а не Кассио, Яго нашел бы другой предлог для вражды. На всякий случай он и находит его. Яго говорит: ходят слухи, что Отелло был в связи с его женой Эмилией. Яго не ищет подтверждения измены, как Отелло, он и не ревнует, как Отелло. Он говорит, что будет поступать так, как будто все подтвердилось и будто он ревнует, хотя ничего не подтверждено и он не ревнует. Он ведет себя как «агрессор», который ищет случая, чтоб создать «инцидент», дающий предлог для нападения. Такого рода инцидентом служит для Яго случай с Кассио или случай с Эмилией. Для него война — «естественное состояние» человечества. Свобода диких инстинктов — вот истина. Гимн наживе у Васадзе — прославление инстинктов. И самый низкий из них Яго считает самым возвышенным. Ум у Яго — слуга инстинкта, {417} раболепный, предупреждающий любой каприз инстинкта, малейшую прихоть инстинкта. Роковое применение получает здесь ум человеческий!

Отелло — Хорава прославляет, возвеличивает разум, который облагораживает инстинкт и ведет его к служению высшей цели. Яго хочет вернуть человека к дикости, Отелло — возвести к человеку; Отелло выступает с идеей разума, Яго с идеей инстинкта — вот сфера их конфликта и борьбы в спектакле. Яго старается вышибить из-под Отелло опору разума и сбросить его в пучину хаоса. Когда разум у Отелло становится игрушкой инстинктов, Яго триумфально вздымает руки. На его улице праздник!

Шекспир глубоко изучал природу человека: проблемы сознания и подсознания, разума и инстинкта, их взаимоотношений, противоречий, преобладания того или другого, борьбы и гармонии занимали его не только в «Отелло». В «Отелло» наряду с моральной темой — доверия и коварства — исследуется и эта психологическая тема, но это тема гуманистического характера. Стихия инстинктов преодолевается всем процессом человеческой культуры. Торжество разума над хаосом инстинктов есть идея прогресса. В этом плане замечание Васадзе о фашизме становится понятным и глубоким. Васадзе ссылался на «афоризм» Геббельса: «Когда я слышу слово “культура”, я хватаюсь за револьвер». Это был один из популярнейших фашистских лозунгов. В американском документальном фильме «Прелюдия войны» мы видели запечатленный для будущих поколений поразительный кадр. Фашистский вожак произносит с трибуны эту фразу и, вытаскивая из кобуры револьвер, потрясает им перед зверино улюлюкающей, дико воющей гитлеровской аудиторией.

Обаяние Отелло у Хоравы есть обаяние разума. Многие исполнители с первого же появления Отелло дают понять зрителю о его близости к хаосу, к первобытности, к «африканской» стихии страстей; дескать, от человеческого до звериного только один шаг, который они и торопятся сделать. Хорава словно просит зрителя забыть о том, что в Отелло эти два начала находятся рядом. Он раздвигает как можно длиннее эту лестницу от разума к инстинкту и сам словно стоит на самой ее вершине и сопротивляется тому, чтоб сойти вниз, в бездну, куда тянет его Яго. Отелло от «первобытности» поднялся до высшего уровня цивилизации его времени и стал полководцем Венецианской республики. Вот эта приобретенная им ценность дорога ему. Это итог его жизни. Поэтому, в противоположность многим своим предшественникам на сцене, Отелло — Хорава не только не подчеркивает, тем более не любуется своими «африканскими», «первобытными», атавистическими свойствами, но, наоборот, старается их не обнаруживать, скрыть, гордится их преодолением. Для него это не достоинство, а недостаток, с которым он боролся в течение своей жизни и побеждал. И то, что прекраснейшая из венецианок его оценила, есть для него награда. Однако Отелло настороже. {418} Он еще недавно вышел из «первобытного» состояния, поэтому он особенно дорожит достигнутой ступенью, но поэтому же сознает опасность быть низвергнутым обратно. На острие этого ножа и ставит его Шекспир. В каждом человеке дремлет атавистическая стихия, — в Отелло она еще свежа и готова к реваншу. Поэтому в одном лице он «мавр» и венецианец, «дикарь» и передовой человек. Вот драматический узел, гениально завязанный Шекспиром.

Отелло у Хоравы, в противоположность многим Отелло, не хочет отличаться от окружающих. Он снимает с себя даже традиционный наряд Отелло, и, когда он выходит на сцену, мы не видим на нем ни привычного восточного халата, ни излюбленного пышного тюрбана, ни этих пестрых туфель с загнутыми носками. Отелло Хоравы ходит в костюме венецианца, так же как Кассио, или Монтано, или Лодовико. Эта одежда сидит на нем свободно, легко и естественно, и весь он такой же легкий, естественный, свободный. Он не подчеркивает ни черноты лица, ни курчавых волос, ни сверкающих белков, ни дикой красоты движений. Хорава — один из пластичнейших наших художников, и он скорее, чем кто-либо из наших актеров, которых их «пиджачные» роли отучили от владения телом, мог продемонстрировать «специфическую» походку Отелло, его хищную грацию, его «первобытную» пластику, но он отказывается от нее, потому что эта «первобытность» унижала бы его Отелло: ведь его гордость в том, что он от нее освободился.

Вместе с тем он обнаруживает изумительную пластику, но другого рода — пластику как внешнее выражение и обнаружение его светлого миросозерцания. Я вижу контроль благородного ума, пластично управляющего всеми силами этой богатой натуры. Если сказать одним словом, что нас привлекло в этом Отелло, это будет — гармония. Что вызвало наше сострадание к нему? Нарушение гармонии. Когда Отелло Хоравы поворачивает голову, подает руку, идет вдоль сцены, останавливается, смотрит на собеседника, слушает собеседника, он каждый раз пленяет нас этим обнаружением своей внутренней, завоеванной им свободы, есть в нем какая-то законченность, которую хочется назвать артистической. Нет в нем ни порывистой неуравновешенности, ни лихорадочного движения страсти, приливов и отливов эмоций. Он хозяин самому себе, и эта спокойно дышащая энергия как бы создает атмосферу уравновешивающей разумности вокруг него. В этом — тайна его влияния, его обаяния, вызванных не его превосходством как генерала, но его человеческим превосходством. Он не пользуется своим превосходством, тем более не навязывает его вам, наоборот, он вам же внушает ощущение вашего же достоинства. И, как бы вернув вам это достоинство, он на этих равных с вами правах вступает с вами в отношения. Он уважает в себе этот человеческий уровень и поэтому уважает другого человека. Уважение к человеку, а не наивное {419} доверие к человеку есть основа его взаимоотношений с людьми. Нет в нем ни «дикарства», ни «детскости», ни «импульсивности», ни «непосредственности» — все проявления его натуры преломляются сквозь эту светлую призму разума. Беснующийся Брабанцио, кажется, должен искусственно поддерживать в себе вражду к Отелло, потому что внутренне не может не поддаться этому ясному взгляду. Отелло покоряет и сенат, который поэтому, кажется, и склонился на его сторону. Даже в его взаимоотношениях с Дездемоной нет ни порыва страсти, на который он имеет право, как «дикарь», ни простодушного обожания, которое он может обнаруживать, как «ребенок», — и здесь, в любви, у Отелло главное — гармония.

В третьем акте, когда подозрения уже закрадываются в душу Отелло, есть прекрасный эпизод, созданный театром. За сценой слышно пение — поет Дездемона, и Отелло — Хорава слушает пение с улыбкой, как бы любуясь про себя этой раскрывающейся прекрасной душой. Слушает и Яго, который, может быть, под безотчетным влиянием Отелло и Дездемоны тоже поддается красоте пения, и оба они — Отелло и Яго — молчаливо обмениваются впечатлениями. Отелло, глядя на Яго, показывает одними глазами в сторону Дездемоны и, вздыхая, качает головой с невыразимо печальной улыбкой. Как жаль! Какая прекрасная душа! И Яго в ответ понимающе покачивает головой. Да, прекрасная женщина! Да, жаль, если это так, если она изменила! Нам представилось, что именно здесь Отелло мог довериться Яго, ибо Яго как бы заслужил доверие этим пониманием человеческой души, а это понимание как будто он только что обнаружил.

Любовь Отелло видна нам не только когда он наедине с Дездемоной. Даже когда он разговаривает с Яго, Кассио, с Эмилией, он в это же время видит и слышит Дездемону, он всегда ее видит и слышит, о нем нельзя сказать, что у него все наружу или что он все таит в себе. Он не скрывает своей любви, но и не обнаруживает ее, в нем все соразмеренно, он гармоничен.

Ревность вонзает в него свои когти, и это — единоборство. В этой смертельной схватке он, если так можно сказать, больше всего охраняет от ударов свою голову. И ненавидит Яго не столько за то, что тот ранит его в сердце, сколько за то, что он отнимает у него разум.

Смена веры и неверия в Дездемону выражается у Хоравы, как смена власти разума властью инстинкта. Отелло соскальзывает в бездну и снова взбирается на твердый грунт. Но и тогда, когда он попадает под пяту инстинкта и инстинкт издает крик победы, Отелло пытается быть верным себе. Он резко подчеркивает справедливость своего гнева, основательность, законность, разумность своей ненависти к Дездемоне. Следовательно, он готов убить Дездемону не потому, что ее ненавидит и хочет дать выход своей ненависти, а потому, что это — наказание и утверждено оно разумом. Его разум служит инстинкту, а он уверяет {420} себя, что инстинкт подчиняется влиянию разума. И эта картина не может не вселить в Яго чувства дикого торжества: вот где его высшая месть, утонченная месть! Ведь и он, Яго, тоже действует, заставляя ум служить инстинкту, только без этого бессознательного «лицемерия» Отелло. В сцене «суда над Дездемоной», где Отелло говорит, что он убьет ее не потому, что это его личная воля, а потому, что таково требование справедливости, — он молчаливо апеллирует к разуму, который, с точки зрения Яго, в этот момент больше всего осмеян. Отелло — Хорава подходит к постели Дездемоны, разум покинул его, он снимает с себя свои светлые золотые украшения, словно погружается во тьму, и вот, вернувшись снова в этот первобытный мрак инстинктов, он совершает свое страшное дело — душит Дездемону. Когда истина открывается ему и он узнает, что Дездемона невинна и что виновен Яго, он отчаянно жалеет Дездемону, он отчаянно ненавидит Яго, но больше всего его сокрушает этот поверженный и униженный в нем разум, и, кажется, потому, что он не в состоянии пережить этого позора, Отелло убивает себя.

Хорава уже ближе, чем Остужев, подошел к искомому синтезу «обыкновенного» и «исключительного», «Шиллера» и «Шекспира». Лирический акцент, свойственный Остужеву, Хорава передвинул в сторону большой объективности, эпичности, не теряя того естественно-человеческого, что уже достигнуто было у Остужева. Отелло Хоравы производит впечатление гигантской скульптурной фигуры, которая сошла с цоколя, — она стала в один ряд с нами, не потеряв ничего в своем титанизме. Хорава, поскольку нам помнится, ни разу не поднимается на пьедестал, чтоб добиться превосходства над окружающим ландшафтом, он предполагает величественным сам ландшафт, который он видит за стенами театра. Он не симулирует исключительности, особенности, парадоксальности, — его героичность не питается от этого источника. Но прозаичность его речи, обычность его движений, естественность всего его поведения нигде не приводят к житейской и будничной ограниченности, потому что за всем этим он сохраняет значительность, вызванную широким взглядом на дело жизни, ради которого человек призван в мир. Ощущение величественной цели жизни охраняет его от «житейского» потока, угрожающего унести его. С другой стороны, психологическая реальность той жизненной основы, на которую он имеет возможность внутренне опереться, позволяет ему не забираться в романтическую стратосферу.

1947 г.

## Сомнения в Гамлете

Как играть Гамлета? Как должен выглядеть Гамлет? Как мы понимаем Гамлета? Этот вопрос, обсуждавшийся в печати и на диспутах во время шекспировского фестиваля в Армении, был перенесен {421} на сцену, и две противоположные точки зрения столкнулись в виде двух Гамлетов — Вагаршяна и Джанибекяна.

Самый загадочный образ в мировой литературе и самый близкий миллионам зрителей и читателей за эти триста лет. Тысячи книг написаны о Гамлете, и тысячи актеров играли Гамлета. И можно сказать, сколько критиков, столько Гамлетов, сколько актеров, столько Гамлетов и даже сколько зрителей, столько Гамлетов. И все же есть один Гамлет, которого видят все. Каждая эпоха как бы условилась о своем понимании Гамлета. Гамлет — это зеркало, в которое заглядывала каждая эпоха и искала в нем свое отражение.

Я напомню сейчас только двух Гамлетов, которые стоят на крайних рубежах русского театра: Гамлета — Мочалова и Гамлета — Качалова. Мочаловский Гамлет — это протест против действительности, это жажда высоких идеалов, на почве которых зарождалась русская демократическая и революционная мысль. Качаловский Гамлет — это трагедия ума, который не может себя осуществить. Это творческая интеллектуальная сила русской интеллигенции, которая не могла реализовать себя и которая, по словам Чехова, ждала революционной бури.

Каким же показать Гамлета сейчас? В нашей критике и на сцене возникло одно время понимание Гамлета, противопоставленное так называемой традиции. Это был полемический Гамлет, которого в Москве играл Горюнов в Театре имени Вахтангова, а в Ленинграде Дудников в Театре имени Ленсовета. Против какой традиции они боролись? Против традиции так называемого гамлетизма. Гамлетизма как противоречия между «хочу» и «могу». Между мыслью и деянием, между желанием и осуществлением желания, между словом и делом. Слово и дело. Расхождение между словом и делом — вопрос, с которым мы сталкиваемся и в личной, и в деловой, и в общественной жизни. Шекспир исследовал чувство ревности в «Отелло», любви в «Ромео и Джульетте», честолюбия в «Макбете», воли в «Ричарде». Область «хочу» и «могу» тоже привлекала внимание гениального сердцеведа. Почему мы должны пройти мимо этого важного и поучительного анализа? Слово «гамлетизм» стало нарицательным и в личной и в общественной жизни. Молодой человек впервые пришел на «Гамлета» — он до этого не раз уже слышал о гамлетизме, а мы от него скроем, что такое гамлетизм, и заставим его недоумевать, и он не найдет того, что ему обещано в пьесе? Почему, зачем? Но противоречие между мыслью и деянием, между мечтой и реальностью, между словом и делом может быть не только свойством индивидуальной психологии. История нас учит, что оно бывает присуще целым поколениям, даже эпохам. У нас нет основания устранять эту область из трагедии Шекспира.

Вопрос, который следует, однако, решить, заключается вот в чем. Герой, представляющий либо поколение, либо народ, не {422} в силах осуществить обуревающие его идеалы, потому ли, что для них не пришло еще время, то ли им мешают обстоятельства, то ли враждебная непреодолимая сейчас сила. Герой может по-разному повести себя. Он может опустить руки, сказать: так было, так будет, разочароваться — и перед вами пессимистический Гамлет. Он может верить, что так было, но не будет, не должно быть. Гамлет, умирающий с надеждой, — и перед вами другой Гамлет. Что благороднее для души, спрашивает Шекспир, склониться перед судьбой или вооружиться против нее? Можно жить на коленях и можно умереть стоя. В обоих случаях гибель, но в одном скептицизм, а в другом упование. Судя по превосходному докладу С. Меликсетяна на конференции, великий Адамян играл именно такого Гамлета. Он не отстранял ни противоречий, ни сомнений, ни его скорби, но во всех этих чувствах был активный, устремляющийся вперед, атакующий мотив.

Но вульгарная борьба с традицией привела к тому, что в обоих вышеназванных спектаклях, в Вахтанговском и ленинградском театрах, все противоречия были устранены, — дескать, у того Гамлета сомнения, у нашего Гамлета никаких сомнений, у того печаль, у нашего никакой печали, тот Гамлет, а у нас Негамлет. У обоих актеров Гамлет превратился в делового, ловкого, я чуть не сказал, американского дельца, который поставил себе одну цель: добыть себе престол, его законное наследство, которым незаконно распоряжается постороннее лицо. И так как у обоих актеров была только одна цель, одна сквозная линия — «достичь престола», то все, что не имело прямого отношения к этим задачам (а они — деловые люди) и не могло вызвать их интереса, — стало быть, целый мир, необъятный, чувств и мыслей трагедии, — было выброшено за борт.

Вагаршян, до известной степени, стал жертвой этой вульгарной точки зрения. Однако Вагаршян сделал бесспорно крупный шаг вперед по сравнению с вышеназванными Гамлетами. Сам престол не стал его целью. Его цель: всеми средствами — и шпагой, и мыслью, и словом, и делом — расправиться с людьми, которые способствуют злу. Это, конечно, расширяет задачу, но не меняет ее природы. Что теряет Вагаршян при своей позиции делового Гамлета? Во-первых, внутренний конфликт, конфликт Гамлета с самим собой, борьбу между «хочу» и «могу»; во-вторых, он устраняет философский конфликт. Вагаршяновский Гамлет видит перед собой только тех реальных людей, которые его окружают. Шекспир же метит дальше. Поэтому все те философские идеи, которые не имеют прямого отношения к самому Полонию или к самому Клавдию, словно не существуют для Вагаршяна. Внутренний конфликт и философский конфликт являются для Вагаршяна Сциллой и Харибдой, мимо которых он пытается провести свой корабль. Джанибекян не боится этих скал и, стало быть, показывает более широкий путь Гамлету. Вот, следовательно, спор.

{423} Если можно сказать, что Джанибекян закрывает лицо Гамлета легкой вуалью печали, то Вагаршян сбрасывает с себя эту вуаль, чтобы обнаружить жизнерадостное лицо Гамлета. И делает это довольно решительно. Спросим — зачем? Почему, собственно, бояться показать печаль Гамлета? Ведь это прежде всего печаль по умершему, скорбь, что ушел близкий, дорогой человек. Мы не настаиваем на том, чтоб погружаться в эту печаль и даже, как это бывает порой, наслаждаться этой печалью, ничего, кроме нее, не зная, но ведь именно скорбь по отцу рождает у Гамлета вражду к убийце и жажду его наказать. Как иначе может родиться эта ненависть к преступнику, если нет любви к его жертве, которая проявилась в глубоком чувстве горя?

Представьте себе зрителя, близкий человек которого, отец или мать, оказавшийся в оккупированной области, убит фашистскими негодяями. Разве его горе не усилит во сто крат его ненависти и жажды мщения? И если артист глубоко передаст скорбь Гамлета и рождающуюся из глубины этой скорби вражду ко злу, то, уверяю вас, он в тысячу раз больше активизирует зрителя, чем своей быстрой походкой, энергичными жестами и всеми деловыми мизансценами спектакля.

Как Вагаршян устраняет внутренний конфликт Гамлета? Он прямо вычеркивает целые куски соответствующего текста и косвенно вычеркивает те места, которые нельзя устранить потому, что это великие, знаменитые слова, прямо убрать которые было бы кощунством, как, например, монолог «Быть или не быть» или монолог о Гекубе. Вынужденный произносить их, он их и произносит, но лишь для того, чтоб проявить официальную вежливость перед этими прославленными монологами, сам не испытывая к ним простой любознательности; наконец, он говорит о Гамлете как о постороннем лице, как будто сам он не Гамлет, а какой-нибудь Фортинбрас, — он сваливает с больной головы на здоровую.

Как устраняется философский конфликт? Соответствующие слова и мысли актер направляет непосредственно по адресу своих партнеров, сводя все к личностям, умаляя их общий смысл. Он произносит общеизвестные изречения Гамлета не как его размышления, его мучительные, им самим рожденные мысли, а как общеизвестные афоризмы, как цитаты. Он прибегает ко многим интересным и остроумным уловкам, чтобы выскочить из мышеловки «Гамлета». Вот, например, монолог о бедном Йорике. Гамлет держит в руке череп Йорика. Йорик был превосходный человек, блестящий человек, остроумный, талантливый, веселый, полный жизни человек, и вот все, что осталось от Йорика! Почему люди должны умереть, почему они не бессмертны, почему мертв прекрасный Йорик? Разве это справедливо? Этот монолог можно расценить как пессимистический. Стоит ли жить, действовать, думать, когда все равно смерть? Но ведь можно эту страсть к жизни направить против самой смерти, как вызов ей, {424} как великую, пусть безумную, мечту о вечной жизни человека. Тайна смерти занимала многих. В «Егоре Булычове» Горького один из важнейших мотивов пьесы есть вопрос: за что смерть нам, почему человек смертен, мысль о несправедливости смерти. Известно, что Горький эту тему развивал и в жизни, он беседовал с учеными о возможности бессмертия человека или, по крайней мере (на первое, так сказать, время), о его долголетии. Ибо ведь это невозможно — живому, деятельному человеку примириться с мыслью о вечном покое; бессмертие — тайная мечта человеческая. И вот как раз в Гамлете эти исконные, сокровенные, вечные мотивы мечты человечества о правде, любви, жизни и смерти сконцентрированы с необыкновенной силой.

Вагаршян ничуть не поступился бы своей идеей оптимистического Гамлета, если бы с благородной мощной интонацией поставил и этот вопрос. Но он больше смерти боялся философии, мешающей, мол, действовать действенному Гамлету, и свел дело к следующему. Череп Йорика есть только напоминание о его, Гамлета, детстве, когда он ребенком висел на спине у Йорика, Гамлет растроган воспоминаниями о своем детстве, и все! У Джанибекяна здесь печаль, несколько беспредметная, не активизирующаяся ни в ту, ни в другую сторону, ни в сторону бренности и суеты сует, ни в сторону утверждения и жажды жизни, но его печаль, пусть в самой общей форме, больше к лицу Гамлету, чем эти розовые щеки у Вагаршяна.

Вагаршян устраняет внутренний конфликт Гамлета. Он не дает ответа на вопрос, что снимает самый вопрос. Он устраняет философский конфликт, он обнаруживает свой сам по себе энергичный, ловкий и острый ум, но не страстную, пытливую, ищущую мысль Гамлета.

Нам представляется, что Вагаршян по своей артистической конституции очень цельная, земная, устойчивая натура и, опираясь на нее, он сможет в конце концов представить более широкий и глубокий образ, дать и философскую мысль, не изнуряющую, не подавляющую его, дать и внутренний конфликт без пессимизма и безнадежности. Жизнедеятельность, как природа самого актера, не допустит его до этих чрезмерных гамлетовских перегибов.

Итак, нам снова представили: вот, с одной стороны, оптимистический Гамлет, пессимистический — с другой, вот сильный Гамлет, а вот и Гамлет слабый. Какой больше подходит? Что на это ответить? Порой мне кажется, что все эти споры — сильный, слабый, оптимистический, пессимистический, — что все это, простите, детская игра, чтоб себя развлечь, не роняя своего взрослого достоинства (все равно, кто мы — актеры, режиссеры, критики). Скажут: чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало, лишь было бы занято; да ведь за всем этим мы теряем Гамлета. Мы до сих пор так и не видели Гамлета и не скоро еще увидим, если будем заниматься этой ученой игрой. Ибо если мы, {425} в конце концов, хотим показать сильного героя или оптимистического, то давайте поищем его в другом месте, у самого Шекспира, наконец. Сколько есть в мировой драматургии и сильных, и энергичных, и жизнерадостных, и волевых, всячески оптимистических и всячески деятельных героев, оставим в покое Гамлета! Не будем тревожить тень его до тех пор, пока не почувствуем в ней крайней необходимости, пока не выясним, зачем он нам нужен, и только когда окажется, что мы не можем без него обойтись, не раньше, мы с должным уважением и к нему и к себе, наконец, попросим его подняться на сцену.

А поговорить об этом можно и не откладывая дела в долгий ящик.

Мы вправе сказать, что зритель идет на «Гамлета» не для того, чтобы изучать механику рефлексии как некую абстрактную проблему; ради одного этого зритель не пойдет в театр. И если во времена Фрейлиграта, Гервинуса и Гете эта психологическая проблема была поднята на высоту идейной проблемы века, то мы согласны, что для нашей эпохи она ни в малейшей степени не актуальна и ни у кого не вызовет отклика. И когда вы (даже в той общей форме, в которой вы декларируете) заявляете, что «Гамлет» это борьба с неправдой и несправедливостью и нечеловечностью, то вы, конечно, правы, потому что эта борьба есть пафос нашего зрителя и того поколения, которое совершило социалистическую революцию, и того, которое разгромило фашизм в Отечественной войне. Но вы сразу же обедняете вашу мысль, когда изымаете ту сферу, которая применительно к Гамлету питает вашу же собственную мысль о Гамлете — борце с несправедливостью, когда вы зачеркиваете «гамлетизм», дух сомнения и поисков, и заменяете все это демонстрацией волевых мускулов датского принца! Да, мы утверждаем, что эта сфера, вызывающая ваше сомнение (единственное, что вы все-таки взяли у Гамлета), должна присутствовать в «Гамлете» не только из почтения к Шекспиру, не разрешающему подобного делячески-конъюнктурного с собой обращения, и не только с точки зрения познавательных интересов зрителя (который пришел смотреть «Гамлета» и «Гамлета» вправе увидеть), но и потому, что без этой сферы реально не образуется идея, ради которой вы взялись за «Гамлета», без «гамлетизма» нет и «Гамлета».

Но для того чтоб уразуметь это, нам самим следует подняться на ту высоту, на которой находится произведение Шекспира. С этой вершины открываются огромные горизонты, которые не обязательно совпадают с границами того времени и пространства, в котором жил Шекспир, — они охватывают время и пространство и до и после Шекспира.

Задумаемся.

Гамлет заглянул в самую душу мира и увидел, что Гертруда — женщина этого мира, Клавдий — мужчина этого мира, Полоний — мораль, Офелия — жертва этого мира. Можно сказать, {426} что Гертруда не «преступница», что она просто «женщина», что Клавдий — любящий Гертруду, доброжелательный к Гамлету, мучающийся совестью по убитому брату — не только «злодей». Так вот, не побоимся посмотреть в суть вещей и спросить себя: «злодеи» ли Гертруда и Клавдий или они «обычные» люди? — вот в чем вопрос, который актер должен решить с Гамлетом, прежде чем решить с Гамлетом вопрос, быть или не быть. Все дело в том, в *том-то и все дело*, что они не «злодеи», что они люди этого мира. Правда, и Гамлет человек этого мира[[52]](#footnote-26), и в этом наше счастье и, во всяком случае, поддержка, когда мы бесстрашно констатируем, что Гертруда, Клавдий и Полоний есть правило. Да, правило, не исключение из правила, и скорбь Гамлета тем и вызвана, что они есть правило, эта норма, этот закон мира, ибо если они — исключение, то, стало быть, они только подтверждают существующее и торжествующее правило, к которому они не относятся. Правило — значит, хорошо, мир прекрасен, и незачем на него ополчаться и быть пессимистом, вместо того чтоб стать оптимистом — по отношению к чему же? — к этому миру. Не правда ли, странно выглядит, если разобраться, оптимизм Гамлета? Если Гертруда, Клавдий и Полоний есть только вредный нарост на теле мира, то Гамлету (оптимистическому) ничего не стоит, взмахнув шпагой, срезать этот нарост и вернуть здоровье телу, здоровье миру. Однако если они не нарост, а само это тело, этот мир? Может быть, значит, надо потрясти и самый этот мир до основания, чтоб он до основания стал другим?

В лице Гамлета мы видим лицо самого человечества и до и после Гамлета. Человек всегда мечтал об идеале человека и всегда страдал, что неодолимые силы препятствуют ему осуществиться. Гамлет говорит: «Какое образцовое создание человек! Как благороден разумом! Как безграничен в способностях! Как значителен и чудесен в образе и движениях! В делах как подобен ангелу, в понятиях — богу! Краса мира! Венец всего живого!»

Гамлет говорит об этом со скорбью и с восторгом! Со скорбью потому, что это только идеал, хоть этот идеал в потенции заключен в человеке. С восторгом потому, что этот идеал существует! Идеалы правды, красоты, справедливости всегда жили в сердце человечества. Гамлет есть выразитель этой вечной мечты, поэтому он сам вечен. Человечество запечатлело в Гамлете самого себя, оно высказало устами Гамлета, что жаждало этих идеалов и не в силах было их обрести, изрекало заветные слова, но не могло закрепить их делом. Гамлет в самом себе чувствует ход истории, которая еще не дошла до своей кульминации. Эта кульминация была впереди. Взглянем же на Гамлета с точки зрения этой кульминации, этого будущего и поймем Гамлета.

Задумаемся.

{427} К Гамлету тянутся нити от многочисленных героев мировой литературы. Гамлет — человек, способный к действию, но воздерживающийся от действия. Он отказывается проявить волю — так мы его понимаем, — не «не может», а не хочет! Он не спешит убивать Клавдия, наказывать Гертруду, то есть «восстановить связь времен», то есть продолжить цепь трагических неурядиц, воспрепятствовать которым не в силах даже сильная воля.

Среди могучих и волевых героев Шекспира Гамлет выступает как их представитель, который, предвидя, куда ведет действенное проявление их воли, воздерживается от действия, словно для того чтоб задуматься над самим смыслом бытия и судьбой, приговор которой он может задержать, но бессилен изменить, как бы ни была сильна его воля, — это не в воле его! Гамлет как бы проникает, и мы вместе с ним, в связь времен, которая остается неизменной и которая, распавшись, допустим, как форма феодальных отношений, опять будет восстановлена в иной форме — форме буржуазных отношений, но на той же основе, неизменной в течение веков и веками порождающей трагизм человеческой жизни. Гамлет словно задерживает движение этой необходимости, которая, так сказать, иронизируя над его иронией, заставляет его выполнить свои распоряжения, — погибает и Гертруда, и Клавдий, и Полоний, и сам Гамлет, виновник их смерти. В этой паузе, в которой зритель приглашен взглянуть прямо в лицо необходимости, конечный смысл трагедии «Гамлет». Взгляд Гамлета есть взгляд человечества, обращенный в будущее, взгляд упования в будущее, которое мы созидаем.

1945 г.

## «Отелло»Театр имени Сундукяна

За что Дездемона полюбила Отелло?

Как известно, за испытания в жизни, за «муки», а он ее — за сочувствие к ним. Обычно требуют от Дездемоны, чтоб только за это она полюбила Отелло. В Театре имени Сундукяна выясняется, что она могла бы полюбить его еще за что-то, помимо уже известной и, так сказать, обязательной причины. Ибо Отелло Джанибекяна и Отелло Нерсесяна, хотя они прошли один и тот же путь испытаний, настолько разные люди, что Дездемона должна была почувствовать влечение к тому, что в каждом из них составляет уже его собственную сущность.

Если представить себе девушку в зрительном зале Театра имени Сундукяна, которая чувствует себя в положении Дездемоны, то есть которая могла бы полюбить человека, подобного Отелло, то одна девушка избрала бы Отелло Джанибекяна, а другая Отелло Нерсесяна, не актеров, конечно, а людей, которых {428} они изображают. Встречаются ведь в жизни люди, прошедшие, как и Отелло, бури и грозы жизни, но настолько не схожие друг с другом, что — страшно сказать! — девушка, полюбившая одного из них, не полюбила бы другого, хотя и весьма бы его, как говорится, уважала. Что касается актрисы, то она обязана в одном случае быть в положении первой девушки, а в другом — в положении второй и «приноровить» свою любовь и к тому и к другому Отелло.

Самое опасное здесь — уравниловка, а уравниловка — здесь наши претензии к спектаклю — свойственна единственной Дездемоне театра, артистке Вартанян. Можно подумать, что эта Дездемона, еще до того как увидела Отелло, выяснила у добрых людей, переносил ли он «муки», и, получив соответствующую справку, принимается его любить покорно, если не сказать — обреченно. Ей безразлично, какой перед ней Отелло, благодушный или величественный, наивный или страстный, Отелло-ягненок или Отелло-орел, — ей важно одно: были или не были требуемые «муки». Что и говорить, «принципиально», но от подобной принципиальности немного скучновато, если не сказать — страшновато.

Отелло Джанибекяна — человек сердца, ясный, открытый, простодушный, и за это простодушие, которое он пронес через все превратности жизни, полюбила, должна была полюбить его Дездемона. Отелло Нерсесяна — человек энергичного, страстного, огненного ума. За его творческую натуру, которая не иссякла в нем, несмотря на все испытания, полюбила его Дездемона. Но к этим свойствам, каждое из которых может привлечь, если не увлечь, наша Дездемона совершенно слепа. Она не видит того, что видим мы, хотя она ближе к Отелло, чем мы, и это ее равнодушие, в конце концов, боюсь, и нас может заразить!

Она одинаково спешит навстречу обоим Отелло, хотя, казалось нам, к одному она подойдет медленнее, а к другому быстрее. Она одинаково смотрит на них, хотя, казалось нам, на одного она посмотрит «сверху вниз» — его простодушие растрогало Дездемону, в ее любви есть и чувство материнства, для всех Отелло — грозный мавр, для нее — еще и большой ребенок; на другого она, скорее, посмотрит «снизу вверх», ибо этот Отелло не столько растрогал, сколько покорил ее, поразил, она влюблена в него до обожествления и склоняется перед ним, как слабость перед силой. Она одинаково улыбается им, хотя один должен больше вызвать любования, а другой — восхищения. Она одинаково вздыхает, обнаружив их ревность, хотя к одному она, скорее, должна испытать жалость, видя его страдание, к другому — печаль, видя его заблуждение.

И оттого что она не только не чувствует сердцем, но простым глазом не замечает того, что видим даже мы, у нас складывается впечатление, что она не любит ни того, ни другого, и потому именно, что она полюбила обоих, — вот ей наказание!

{429} Итак, Отелло у Джанибекяна — человек сердца. Он — добрый, добродушный, доброжелательный человек. Скорее, доброжелательный, чем добрый. Доброта Отелло у многих актеров производит впечатление недалекости; саркастический ум Яго может отметить про себя, что Отелло хотя и добр, но не умен, а это не меньшее зло, чем злость самого Яго. Яго не без основания почувствует свое превосходство над Отелло и, пожалуй, вызовет невольное признание даже у своих недоброжелателей.

В данном случае он не может рассчитывать на это преимущество. Отелло у Джанибекяна не представляет безотносительно доброй натуры, да она и не составляет высшей гуманистической добродетели у Шекспира. Отелло доброжелателен, он желает добра человеку, иными словами — верит в человека. Для него человек изначально прекрасен. Дездемона есть опора этого идеального взгляда, и измена ее для Отелло — крах его мировоззрения, которое составляет самое его натуру, стало быть, измена для него — гибель и катастрофа. И, наоборот, для Яго человек изначально подл и низмен, — саму Дездемону он не исключает из этого правила: если она не изменила, то может изменить — такова природа женщины. Стало быть, со своей точки зрения, Яго и не клевещет. Таким образом, у Отелло — один взгляд на человека, у Яго — другой, и Яго, чтобы утвердить свой взгляд, и вытаскивает шпагу из ножен, делая это, можно сказать, из бескорыстных побуждений. Вызвал же этот философский спор Джанибекян своим принципом доброжелательности.

Этот принцип он утверждает, не отступая от него ни на йоту в течение всего спектакля. Он приходит в сенат и произносит свою речь о любви к Дездемоне. Он обращается не столько к сенату, сколько к сенаторам, он подходит к одному, к другому, к третьему, почти прикасаясь к каждому рукой и улыбаясь каждому, и в этой улыбке — вся его душа. Он апеллирует к чему-то такому, что важнее и убедительнее объективной логики. Он и не заботится о подборе аргументов. Он адресуется к их душам, в которые верит, на которые надеется. И кажется, что сенаторы, слушая его, верят скорее ему, чем его словам, и что он сам по себе для них главный аргумент. Для него это двойная победа — торжествует его принцип. И сейчас он с еще большей проникновенностью глядит на Дездемону, как на воплощение дорогой ему идеи.

Скептический Яго мог бы сказать ему, что сенат в лучшем случае был убежден именно его аргументами, подобранными для него Шекспиром, а в худшем случае — он вынужден был согласиться, чтобы не потерять нужного военачальника. Произошла обычная сделка: продана Дездемона — куплен Отелло, стало быть, торжествует принцип Яго.

Отелло Джанибекяна, услышав это соображение Яго, не поколебался бы. Он проводит свой принцип по отношению к самому Яго. И здесь различается добрый и доброжелательный {430} Отелло. Добрые Отелло доверяют Яго, в доверии к Яго все «зерно» их образа. Однако этого рода доверие есть всего-навсего наивное незнание людей, неопытность в жизни. Но разве идея Отелло — неопытность? Когда это доверие обмануто и обнаруживается ошибка Отелло, ему могут сказать: «Вот ты и наказан за свою доверчивость, впредь будь осторожнее». И все. Для Джанибекяна важна доброжелательность: он не только доверяет Яго, но еще и верит в человека. Он ошибся в одном, — значит ли, что он ошибся и в другом? Он обманулся в Яго, — значит ли, что он обманулся в человеке? Если так, то, стало быть, надо следовать Яго и не следовать Отелло, значит, торжествует принцип Яго, а Яго этого только и хотел и затем вошел в пьесу Шекспира. Но хотел ли этого Шекспир? Нет, истина остается за Отелло, даже если все против него. Вот эту идею и воплощает Джанибекян. Он сохраняет этот двойной взгляд — доверие к Яго и веру в человека. Веру в человека он продолжает нести в себе, несмотря на все испытания, и за это, кажется, должна была, но, к сожалению, не полюбила его Дездемона.

Как же актер реализует этот принцип в образе? Свой светлый взгляд на человека Отелло не пропагандирует, не формулирует; вероятно, он и не сознает его даже как некую жизненную программу. Это его натура, которая самобытно себя обнаруживает.

Принцип, о котором мы говорили, больше принадлежит Джанибекяну, чем Отелло, и Джанибекян, чтобы быть убедительным, опирается на происхождение Отелло-мавра, на «первобытность» и непосредственность. Отелло — «дитя природы», и его простодушие обнажает порочность изощренного мира «цивилизации», — так определяется его конфликт с окружением. Мы видели исполнителей Отелло, «зерно» у которых составлял только этот принцип — «дитя природы». Они останавливались на этой подготовительной ступени, боясь подняться выше. В результате непосредственность представала как примитивность. Отелло выглядел как большой ребенок или дикарь, что могло быть трогательно или причудливо, но ни в малейшей мере не поучительно. У Джанибекяна Отелло находится на высшей ступени, но не теряет своей непосредственности и простодушия, не изменяет своей сущности, больше того — утверждает ее.

Иерсесяну «атавизм» Отелло служит для другой темы — нарушения равновесия между сознанием и эмоциональной стихией. Однако для развития этой темы нам кажется лишним этот разгул раскрепощенной дикости в ее специфической, экзотической форме, наращивание «африканских» красок. Готовясь к роли Отелло, Нерсесян изучал нравы мавританских племен. Понимаем, что довольно трудно удержаться от воспроизведения столь редких впечатлений, но здесь случай, когда надо пойти на жертвы во имя более высокой цели. По-видимому, «восточный», «ориентальный» отпечаток довольно традиционен для армянской сцены, — {431} он свойствен и Папазяну, был свойствен и Абеляну, которого называли «наиболее национальным армянским актером».

Если Отелло имеет право на «соответствующую» ему Дездемону, — то такое же требование он может предъявить и к Яго. Манвелян — Яго принимает этот вызов. Как лицо наиболее заинтересованное, он лучше, чем кто-либо, изучил своего противника и сообразно этому создал свой стратегический план. Каков же этот план? И каков, стало быть, этот Яго? Отелло говорит о Яго — то «честный Яго», то «умный Яго». В варианте с Манвеляном кажется, что он говорит Только «умный Яго». Яго понимает, что честность — сфера Отелло и что никакая симуляция не будет достаточной перед этим ясным, от сердца идущим взглядом. И он прибегает не столько к аргументам сердца, сколько к аргументам рассудка. Он добивается, чтоб Отелло не столько *поверил* в его правоту, сколько *убедился* в его правоте. Он уводит Отелло от «честного Яго» к «умному Яго». Так возникает эта захватывающая встреча большой души и коварного ума, добродушия и хитрости, чистоты и изворотливости, простоты и иезуитства.

Яго разговаривает в присутствии Отелло, как будто рассуждает наедине с собой. Почему белая женщина полюбила черного? Вероятно, это потребность разврата в том, что им еще не испытано. Плотское любопытство удовлетворено, и, следовательно, восстанавливается норма, то есть наступает естественное увлечение Кассио. Яго готов вообразить себя даже на месте мавра, чтобы посмотреть на вещи с точки зрения Отелло. Он говорит доверительно и интимно, спускаясь до полушепота, он сам «захвачен» логикой своих доказательств — ничего не существует, кроме истины, и он, Яго, ее слуга. Тут недостаточно быть честным, тут важно быть умным. И Отелло уже осенило: «Умный Яго».

Когда Отелло, на мгновение ускользнув из этих сетей, апеллирует к Яго не с точки зрения его логики, а с точки зрения его честности, Яго не столько обижен, сколько удивлен. Он представил факты. Пусть отвечают факты, а не Яго. Для Яго важно, чтоб Отелло сомневался только в одном: достаточно ли эти факты изобличают Дездемону. Тут он спокоен: он подыщет аргументы, расположит, сопоставит — и Отелло некуда будет деться. Вот за это он отвечает, за аргументацию, за анализ, за логику. И в тот момент, когда Отелло украдкой бросает на него взгляд недоверия, Яго имеет вид человека, одержимого жаждой раскрыть истину. Он, оказывается, даже не замечает, что на него смотрит Отелло, тем более не может знать, что Отелло о нем думает в эту минуту! Но зная, о чем он в эту минуту думает. Яго форсирует пафос своих рассуждений. Ему нет дела ни до Дездемоны, ни до Отелло, — его интересует истина. Истина, истина прежде всего! Он так проникнут своей идеей, что сам начинает в нее верить и этой верой заражает Отелло. И Отелло вновь приближается к ловушке, где уже ждет, потирая руки, Яго.

{432} Яго передает рассказ Кассио о любовном свидании с Дездемоной. Он подбирает откровенные детали не только для того, чтобы задеть Отелло, — ведь Отелло вспылит, но отойдет, а когда отойдет, решит, что Яго нечестен. И Манвелян подчеркивает *правдивость* рассказа, — он рисует подробности сближения не столько оскорбительные, сколько естественные, пусть Отелло подумает: «Так могло быть, так бывает». Отелло отходчив? Но если отойдет, то вновь вспылит! Яго нанизывает мелочь за мелочью… Шаг за шагом он ведет его за собой, как на веревочке, чтоб наконец столкнуть его в пропасть.

Так эта детская душа трепещет в когтях дьявольского ума. Вот высшая радость Яго! Он еще колеблется, нанести ли ему последний удар, — не потому, что жалеет жертву, а потому, что жалеет палача, то есть себя: конец страданиям Отелло — конец и его радости. Смысл его жизни — ловить на удочку человеческие души. Он согласен отпустить душу, чтобы ее снова поймать и снова отпустить, он хотел бы, чтоб эта адская игра продолжалась вечно. Эта тема может достигнуть своеобразного пафоса. Многие актеры законно увлекались ею. Но тогда Яго приобретал неожиданное величие и масштаб, затмевая и заслоняя самого Отелло. Верди ради этого написал свою оперу «Отелло», которую он первоначально назвал «Яго». Показанный на фестивале в Ереванском театре оперы и балета «Отелло» был трактован в этом смысле. Вердиевский Яго окрылил многих актеров. Но Манвелян не взбирается на эти вершины. Ему не Геркулес нужен, а, скорее, пигмей. Он хочет видеть «рядового», посредственного, я бы сказал — банального Яго. Будничность Яго делает его значительным. Если Манвелян так задумывал образ, он добился своего. Я слышал разговор зрителей после спектакля. «Я знаю такого Яго», — сказал один. «И я знаю», — ответил другой. Но Манвелян не опускается до житейской ординарности, — он везде сохраняет ту принципиальность, которая заключена в образе. Он резко отличается от того заурядного Яго, которого мы видели в Театре имени Ленсовета. Там была инерция жизни, тут — цель жизни, направленность, сосредоточенность, смысл жизни, который должен быть виден за повседневным и «безразличным» течением жизни.

Все свойства Яго у Манвеляна миниатюрны: микроскопическая подлость, микроскопическая низость, микроскопическое подхалимство, хитрость, коварство, микроскопическое хищничество. Он мелок с головы до ног, но в этой мелочности закончен и «совершенен». Его игра в «кошки-мышки» увлечет его еще больше, если мышь будет величиной с кошку, а кошка — величиной с мышь, — его садизм получит добавочный импульс. Правда, Манвелян теряет на масштабности, давая незаметного Яго, уводя его в тень. Не все актеры пошли бы на это, многие из них и в отрицательной роли хотят в тайне души импонировать и, можно сказать, привлечь к себе симпатии.

{433} Манвелян идет еще дальше. Он отдает должное Отелло и явно и даже скрыто, он готов признать величие Отелло, но признать для того, чтобы тем более жестоко отомстить ему, отомстить за это величие, благородство, красоту души, отомстить за свою ничтожность, за то, что у Яго нет сокровищ Отелло. Он ни за что не сознается, но он завидует Отелло, обида гложет его, и он заглушает ее, изобретая новые пытки для Отелло. Зависть принадлежит той же сфере зла, которую он проповедует. Так он сам попался в ловушку, которую расставлял для других. Он наказан в самом себе. И этот мотив есть в игре Манвеляна.

Нельзя сказать, что его Яго «наносит раны». Он жалит, пакостит, гадит, он — ядовитый комар, который вьется вокруг этого льва. Обычно наветы Яго похожи на сокрушительные удары, которые он наносит прямо в грудь, не скрывая злорадного огня в глазах. Велик риск, но велик и соблазн! Яго же Манвеляна страшится рисковать, но и не в силах побороть соблазна. Он наносит свои уколы исподтишка. Он не смотрит, он подсматривает за жертвой, тайно наслаждаясь произведенным эффектом, и прячет подальше, подальше, в самые пятки, свою радость. Он — трус. В сцене, где Отелло в обмороке, Яго по традиции ставит свой сапог на его грудь и вздымает руки в знак триумфа. У Манвеляна он осторожно прикасается ногой, чтоб сейчас же ее отдернуть. Он боится и поверженного Отелло, но злость за свою трусость он обязательно выместит на нем, на Отелло.

Как Джанибекян воспринимает Яго? Надо сказать, что до конца он не поддается его ухищрениям, и Манвелян здесь не виноват, — он сделал все, что требовалось. Дело в том, что ревность не составляет важной области в исполнении Джанибекяна. Для него это второстепенная, даже третьестепенная сфера — и это уже напрасно. Правда, согласно Пушкину, Отелло по природе не ревнив, а доверчив. Но, во-первых, он все-таки ревнив, и психология ревности, анализируемая Шекспиром, требует к себе объективного, если не сказать — исследовательского в художественном плане, внимания актера. Во-вторых, сама эта доверчивость не идет так далеко, не до такой степени растяжима, чтоб ни разу не прорваться гневной вспышкой недоверия. Сама подозрительность Отелло, бурно вспыхивающая в нем, есть доказательство от противного его доверчивости. Приходится порой отступать ради того, чтоб затем наступать. Но Джанибекян не решается на отступление, словно боится: поверят ли его доверчивости, если ее не беспрерывно проявлять? И главная тема джанибекяновского образа — доброжелательность — приобретает из-за этого несколько однообразный и навязчивый характер.

Правда, этот недостаток искупается его любовью к Дездемоне. Он любит ее и когда верит и когда не верит. Ради любви пойдет на все, даже на унижение. Известно, что он признаётся Яго: он согласен даже на измену, лишь бы ему она не была известна. Он готов жить с закрытыми глазами. Он говорит об этом {434} Яго в таком тоне, словно просит его понять этот намек: успокой меня, скажи, что ничего не было, что ты ошибся, я буду знать, что ты меня только успокаиваешь, я и на это согласен! Эта мольба, которая слышна у Отелло, делает его трогательным, и вы понимаете всю глубину его страданий, но вместе с тем его слабость несколько роняет его в ваших глазах. Следовательно, этот мотив — «не хотел бы знать об измене» — слишком резко отпечатался в образе, созданном Джанибекяном.

Он не верит в измену Дездемоны, по сути говоря, ни одной минуты не верит. Словно уже сейчас он знает истину, которая откроется только в финале (что Дездемона невиновна), и эту тайну он, Джанибекян, преждевременно доверил Отелло. Он допрашивает Яго и, кажется, требует не доказательств ее измены, а доказательств ее верности. Он жадно ищет любого повода, чтоб увериться в невиновности Дездемоны.

Это естественно и психологически — в отношении его любви, и идейно — в отношении его доброжелательности. Но эта правда психологическая и идейная выиграла бы, если бы он с большей страстью, отчаянием, исступлением поверил в измену. Тогда и ревность выражена была бы глубже, чем сейчас. Я не говорю о внешнем выражении, оно более чем подчеркнуто, порой переходит в наигрыш, но потому и переходит в наигрыш, что актер хочет нас убедить в том, в чем сам не убежден. В сцене с платком он смотрит на Дездемону глазами, в которых сказано: не верю, не верю, не верю! Если бы сама Дездемона призналась ему в измене, он упрямо повторял бы: не верю! Он сказал бы: не верю, не мучь меня! Но его мучения поэтому носят более лирический, безобидно лирический, а не свойственный им катастрофический характер.

Повторяем, многое искупает любовь. Она помогает Джанибекяну дать прекрасную сцену перед финалом. Отелло неистово бичует Дездемону, и самые резкие слова кажутся ему слишком слабыми. У Джанибекяна этих слов не слышно. Даже сейчас, когда все «доказано» и «подтверждено», Отелло не верит. Максимум, на что он согласен, — это на то, чтобы представить себе *возможность* измены. И вот, представляя ее себе, — то, что может быть, но чего нет, — он жалеет Дездемону, жалеет об этом падении. Ему обидно за человека, за идеал, который он, Отелло, воплотил в Дездемоне. Он смотрит на нее с великой любовью и великой горечью. Это светлая сцена. Однако то, что она опирается на внутреннее неверие в измену, а лучше сказать — на самоуверенность Отелло, — а это и менее болезненно и более безопасно, — снижает силу этой сцены.

Когда обнаружилось, что Дездемона невинна, Отелло на мгновение замирает, затем улыбка появляется на его губах. И уже слеза, слеза радости вытекает из глаз. Он счастлив, он оказался прав, его доверие к Дездемоне, его вера в человека подтвердились. Прекрасный финал, но, бесспорно, он был бы глубже, {435} если бы эту правду Отелло выстрадал и постиг более трагически, ибо он сам, непременно сам, должен был пережить этот ужас падения, которое привело его к убийству. Тогда было бы воскресение, восстание из мертвых. Но так как он все-таки не падал и, стало быть, не воскресал, истина, которая победила, все же им не до конца завоевана. Не всю кровь свою, не всю душу он пожертвовал ради нее. Оттого в его торжестве есть оттенок, не скажу — самолюбования, но все же назидательности… Мы, зрители, возможно, и не заметили бы этого, если бы не труп невинно убитой им Дездемоны.

… Есть люди, увидев которых вы невольно спросите себя: «Кто это?» Они импонируют вам чем-то таким, что вызывает ваше безотчетное уважение и что может быть определено как «личность», как высшее ее выражение — «незаурядность», как «печать гения». Нерсесян со своей внушительной фигурой, с крупными чертами лица, дышащими энергией и мыслью, обращает на себя внимание даже зрителя, не знающего, что этот восточный человек и есть Отелло. Если бы он играл Брабанцио или дожа, то, возможно, скорее обратил бы на себя внимание, чем Отелло. Кому много дано, с того много спросится. И вы готовы спросить с него, вы видите, что ему много дано.

Выше было сказано, что преувеличенный «атавизм» в игре Нерсесяна безотносительно к нему самому выходит за рамки шекспировского образа Отелло, в отношении же Нерсесяна я бы сказал, что это несколько и унижает его. Даже восточная одежда, без которой не мыслят себе Отелло многие актеры (их привлекает экзотическая декоративность Отелло), Нерсесяну подходит мало. В этом халате и вообще в этой экзотической мишуре он в данной ситуации выглядит как-то второстепенно, выглядит отсталым сравнительно с передовой культурой Венецианской республики. А нерсесяновский Отелло, несомненно, находится на уровне этой культуры, на уровне образованности своего века, и не одна только военная специальность привлекает его внимание. Мы судим об этом не по каким-нибудь добавочным данным, а по тому, что этот жадный ум не мог не искать себе пищи, где бы она ни находилась.

Когда Нерсесян впервые выходит на сцену, вы сразу же признаете: да, это генерал, это военачальник. Джанибекяну, скорее, веришь на слово. Вообще говоря, и шекспировскому Отелло «веришь на слово», потому что ни разу не видишь его в сфере собственно военной деятельности. Мы верим Джанибекяну, что его Отелло генерал, но мы и не *думаем* о том, что он генерал. Война — больше его занятие, чем призвание, с нас и этого достаточно. Можно любоваться мирным складом его души. Он производит впечатление глубоко семейного человека, и, когда он смотрит на Дездемону даже в медовый месяц их любви как на жену, а не на любовницу, впечатление это укрепляется. Его можно вообразить себе окруженным детьми. У Нерсесяна Отелло {436} не знал бы, что ему с ними делать, у Джанибекяна он был бы предельно счастлив.

Не в упрек Джанибекяну мы говорим о семейном характере его Отелло, — бывает ведь, что военный человек у себя дома самый семейный из семьянинов, но когда его призовет долг, он — грозный бог войны. Но в этой роли — военачальника, — и только об этом речь, — мы не испытываем желания видеть Джанибекяна, а Нерсесяна хотели бы видеть обязательно. Когда он отправляется на Кипр руководить боевыми операциями, я — позволю себе так выразиться — с нетерпением жду, как он там «развернется», и весьма разочарован, узнав, что буря разбивает турецкий флот и что, стало быть, война кончается, не успев начаться, и ему больше нечего делать. Причем не обязательна его военная деятельность, пусть будет самая «тыловая», но нам интересна его деятельность, ибо он *деятель* по всему складу и главное в нем — не его военная душа, а его воинственная душа. Воинственность, целеустремленность, одержимость есть его характер. И этот характер обрисовывается сразу же с высшей точки, с самого апогея, без предварительной подготовки, — Отелло весь перед нами, как только он вступил на сцену.

Я не забуду спектакля, когда увидел Нерсесяна впервые. Зал встретил его шквалом аплодисментов, казалось, им не будет конца. Согласно этикету он поклонился, но — словно отсутствуя. Он даже улыбнулся, но улыбкой слепого, невпопад. Он единственный в зале не замечал аплодисментов. Он быстро шагал взад и вперед по авансцене, ожидая, когда утихнет зал. Глаза его горели, ноздри раздувались, он жевал губами, словно арабский скакун, кусающий удила от нетерпения и досады, что его задерживают. И публика, ощущая его состояние, не обижалась на его равнодушие и почти вражду к ее вниманию и неистовствовала еще больше.

Он входит в сенат. Он произносит речь. Вспомним, что у Джанибекяна Отелло обращается к каждому сенатору в отдельности. У Нерсесяна он не обращается даже к сенату в целом. Он говорит так, словно он один на один с самим собой. Мы слушаем его и видим, что он на голову выше всех и что он — единственный, кому республика может доверить свое спасение. Смешно говорить о его гордыне. Он не скрывает своего гения и не навязывает его. Он таков, каков есть. Обвинять его, что он игнорирует сенат, так же неосновательно, как обвинять, что он игнорировал публику только что перед этим. И он импонирует сенату так же, как публике, и по тем же причинам. Дож говорит, что и его увлек бы такой человек, как Отелло. По поводу Джанибекяна он мог бы добавить — такой чистый человек, по поводу Нерсесяна — такой большой человек. Огненный ум Отелло Нерсесяна — как маяк, к которому невольно поворачивают головы и который никогда не потухает. Таков он, я бы сказал, и во сне и наяву, вероятно, ему снятся бурные сны.

{437} Даже когда его Отелло спокоен, когда он смотрит, любуется, ласкает Дездемону, — это не покой. И нельзя сказать, что пока дремлют эти огненные смерчи, душа его вкушает хладный сон. Спокойствие его есть результат ощущения в себе этих сил, а не их отсутствия, они его не обременяют, они его окрыляют. Когда он улыбается Дездемоне, или Яго, или Кассио, кажется, что он улыбается также про себя, для себя, от полноты своей жизнедеятельности, которую он в эту минуту сознает, и это сознание есть его счастье.

К сожалению, таких моментов все-таки мало, актер не ценит их и, возможно, рассматривает как вынужденную передышку между двумя взрывами. Уместно сказать еще следующее: Нерсесян — актер, бурно увлекающийся, и беда не в том, что увлекающийся, а в том, что ему не всегда важен объект увлечения. *Увлечься* для него важнее того, *чем* увлечься. Это не значит, что он неразборчив, вряд ли он унизится до того, что ему не подобает. Но из двух равноценных объектов его увлечет ближайший. Ему не хватает расчета, выдержки, плана, в том же Отелло он увлечется вдруг какой-нибудь боковой линией, уйдет туда, забыв все на свете, покажет там удивительные вещи, а когда он опомнится — уже поздно, спектакль ушел вперед, и ему приходится «догонять», пропуская поневоле места более важные.

Отелло, которого мы сейчас обрисовали, сталкивается с Яго. Вряд ли Яго Манвеляна захотел бы с ним встретиться. Он должен был бы либо переменить стратегию, либо уступить место другому. Пронзительный ум Отелло молниеносно распутал бы мелкую паутину его лжи. Противопоставлять Отелло свой ум — для этого Яго затея, обреченная на провал. Во всяком случае, Яго достаточно умен, чтобы так глупо не рисковать. И одного Яго сменяет другой. На место Манвеляна приходит Аветисян. Один хвастал тем, что он — «умный Яго», второй симулирует «честного Яго».

«Честный Яго!» — восклицает Отелло, а Яго это только и нужно, ибо у этого Яго уже не «умственный», у него «душевный» подход. Добрая улыбка, ясный взгляд, чистое сердце! Он, дескать, солдат, солдат прежде всего, честный рубака! Отелло удивился бы, узнав, что Яго обижен, почему не он, а Кассио назначен приближенным Отелло. Яго отрицал бы обиду. Помилуйте! На то Кассио «теоретик», «стратег», «математик», а он, Яго, — простой солдат. Если даже его назначат, он откажется, это не его ума дело. Он выполняет, что прикажут, и все, он — честный служака! Выступая против Кассио, он обнажает свою простоватость, невоспитанность. Он — необразованный, он — нехитрый. Он нехитрый потому, что он — не Кассио, так он подводит мину под Кассио! Он грубый, прямодушный, рубит сплеча, хочешь — принимай, хочешь — отвергай! И Отелло, конечно, принимает, потому что как раз это и завоевывает его доверие.

{438} У Манвеляна Яго говорит о Дездемоне с трусливой оглядкой, у Аветисяна — с откровенной грубоватостью. Чем грубее, тем вернее. Он наносит свои удары словно невзначай, он и «не подозревает», что происходит в душе Отелло. Он не так «умен», чтобы заметить. И это обстоятельство — то есть то, что он «не замечает», — замечает Отелло и, стало быть, убеждается, что у Яго нет ножа за спиной. Честный Яго!

Яго не обдумывает своих доказательств, скорее — приводит их наобум, нарочито небрежно. Аргументации — не его ума дело. И вот Яго, находясь в когтях у льва, который, можно сказать, не спускает с него глаз, беспечно резвится! Чего ему опасаться? Душа его чиста. И он тут же сразу выбалтывает «всю правду», как будто бы и не подозревает о ее существовании. Он притворяется почти глупым в своей непосредственности. «Честный Яго!» — восклицает неожиданно для себя Нерсесян.

Отелло на минуту освобождается от этого наваждения. Он требует Яго к ответу не в отношении *искренности* его обвинения, а в отношении *основательности* его обвинения. Яго обижен, он даже не возмущен, он «опечален». Он и не собирался обосновывать, единственный его аргумент — голос сердца, с чем — увы! — можно не считаться. И Отелло убежден — ведь устами младенцев глаголет истина.

Так развивается борьба этого большого ума и этой якобы чистой души. Аветисян упорно сосредоточивает Отелло на этих «душевных» доказательствах, уводя от «умного Яго» к «честному Яго». Тут возникает целая гамма оттенков: Отелло грозно задумывается — Яго отвечает светлым бездумьем, Отелло скользнет подозрительным взглядом — Яго откликнется невинной улыбкой, Отелло пристально заглянет в лицо Яго — Яго словно распахнет до дна свою душу — на, гляди! И мгновение, пока длится это испытание, кажется Яго вечностью. Наконец он выходит, вылезает, выползает с победой, которая для Отелло поражение и целый ад пыток. И Яго чуть приподымает свою маску, чтоб холодным взглядом обозреть произведенные им разрушения.

К сожалению, подобные моменты редки, порой их можно и не заметить. Кроме того, Аветисяна так увлекает обман Яго, что он готов обмануть не только Отелло, но и зрителя, и не только зрителя, но и самого себя. Яго играет простака, но на самом деле он не простак. И зрителя уж во всяком случае нечего вводить в заблуждение. Ему-то как раз важно видеть это искусство притворства, этот пафос и эту лирику лицемерия. Скажут: Яго может так войти в роль, что ему самому покажется, будто он тот, за кого себя выдает. Но, во-первых, это может происходить только в один какой-нибудь момент, во-вторых, это совсем не в характере Яго, он вовсе не так сентиментален, чтоб хотеть быть «честным Яго». Это принципиально претит ему. Ему доставляет удовольствие игра, ощущение различия между личиной и лицом, Аветисян же лишает его этого удовольствия столь продолжительным {439} совпадением лица и личины. Наконец, не актер здесь должен уподобляться герою, а герой — актеру, то есть играть, играть, играть и наслаждаться игрой. Этой игры не хватает Аветисяну, отчего его замысел несколько бледнеет.

Итак, если у Джанибекяна добрую душу обвел вокруг пальца лукавый ум, то у Нерсесяна большой ум пошел на приманку простодушной наивности. У каждого Отелло оказалась своя ахиллесова пята, и каждый Яго знал, куда ему метить.

С этой точки зрения оба спектакля можно воспринять как один, и я сейчас в отдалении воспринимаю их как единый спектакль, сверкающий неожиданными гранями. Оба Отелло совместно утверждали мысль и чувство, ум и сердце, добро и истину, — оба Яго согласованно выступали против, для чего объединились с коварством, на которое только они способны. Ибо Яго Аветисяна, сам того не подозревая, пародировал джанибекяновского Отелло, а Яго Манвеляна пародировал Отелло Нерсесяна. Шел бой не на жизнь, а на смерть за то, что всегда волновало человека. И ради такого невиданного масштаба этого боя следовало созывать ереванский фестиваль.

Вернемся к Нерсесяну и попросим внимания у читателя, потому что здесь лучшие страницы фестиваля, выдающиеся, прямо скажем, гениальные постижения Нерсесяна.

Сначала, однако, отметим, что Отелло у Нерсесяна рано поверил клевете Яго. Возможно, что на втором или двадцать втором спектакле — это в духе этого актера — он даст тот минимум выдержки, на который мы во всяком случае вправе рассчитывать. Но на спектакле, который мы видели, он был очень скуп, ограничивая себя, а своего партнера лишая возможности развернуть на всем фронте подготовленную им стратегию. Соответственно этому и ревность чересчур рано захватывает его. Он начинает с кульминации, достигая ее двумя-тремя короткими и сильными прыжками. Яд Яго мгновенно проникает в него и молниеносно протекает по жилам. Это происходит как раз перед монологом: «Простите вы, пернатые войска». Отелло сидит на скамье рядом с Яго, низко склонившись, почти прислонившись к нашептывающим губам Яго, голова Яго возвышается над ним. Но с каждой фразой Яго он вырастает, поднимается рывками, словно каждая фраза — кинжал, подкалывающий его; еще сидя, он уже в два раза выше Яго, он полувстает, наконец встал, и кажется, что он огромного роста и весь похож на яростно пылающий факел.

Тут идут знаменитые слова:

Простите вы, пернатые войска
И гордые сражения, в которых
Считается за доблесть честолюбье,
Все, все, прости! Прости, мой ржущий конь,
И звук трубы, и грохот барабана,
И флейты свист, и царственное знамя,
Все почести, вся слава, все величье
{440} И бурные тревоги славных войн!
Простите вы, смертельные орудья,
Которых гул несется по земле,
Как грозный гром бессмертного Зевеса!
Все, все, прости! Свершился путь Отелло!

Как правило, этот монолог служит цезурой спектакля, ритмически многозначительной паузой. Его произносят эпически или лирически, раздумчиво или мечтательно, с жалобой обреченного или с готовностью мудреца, часто под музыку, торжественно-печальную, парадно-траурную. Это наиболее спокойное место у Отелло, последняя ступень светлого сознания, откуда Отелло медленно удаляется в страну хаоса, как бы оборачиваясь и бросая прощальный взгляд тому, с чем он навеки расстается. Вот обычный план исполнения этой сцены.

У Нерсесяна она построена на совершенно противоположном принципе. Если бы здесь была музыка, то она должна была бы напоминать вихрь или ураган, как это бывает в природе, когда, внезапно возникая, он наводит страх и ужас на все живое. Не обязательна, однако, здесь музыка, ибо этот вихрь возникает в самом нерсесяновском Отелло, поднимаясь неожиданно для него, застигнутого вихрем, с такой пугающей силой загадочности, с такой угрожающей и предвещающей несчастья катастрофичностью, что это заражает и публику, которая невольно приподнимается и так, полупривстав, слушает этот монолог.

Ведь хаос, как это видно у Нерсесяна, не находится где-то вне Отелло, и нельзя сказать, что он спускается к нему по ступеням, как к плещущему внизу морю, которое мирно и даже благостно примет его в свои объятия, раз он на это обречен судьбой, и, стало быть, может помедлить на этих ступенях, взглянуть и вниз и вверх, и мудро поразмыслить, и обдумать свои последние слова, и даже позаботиться о красоте их произнесения и о красоте собственной пластики в этот миг.

Нет, у Нерсесяна хаос находится в нем самом, в нем возник! Этот черный хаос есть нечто исконно враждебное всему тому, что называется разум, и свет, и красота, он — алчный хищник, врывающийся в храм души человека, — и не успеваем мы опомниться, как все рушится, падает и гибнет. Дикая свора инстинктов вырывается на волю, опрокидывая, сметая власть рассудка над собой. Разыгрывается стихия, которую уже бессилен укротить рассудок, он в состоянии только разглядеть смертельную бездну, но избежать ее он не может. Еще в начале событий Отелло предчувствует пробуждение этого врага в себе (врага, с которым впоследствии заключит союз Яго). Когда Отелло сердится, разнимая Монтано и Кассио, он пророчит эту возможность:

Свидетель бот, я чувствую, что кровь
Уж начала осиливать мой разум.
Я чувствую, что страсть уж омрачает
Рассудок мой и хочет править мной…

{441} Это предупреждающий, грозный голос хаоса. Но тогда была вспышка, страсть там только «*хочет* править». Здесь она уже правит, она властвует! И Нерсесян по праву мог бы спросить других исполнителей Отелло: почему они там, во время драки Монтано и Кассио, позволяют Отелло бешеный взрыв, когда страсть только «хочет править», а здесь, где она уже правит, они как бы держат Отелло за руки?

Я не берусь отвечать за всех актеров; некоторые из них могли бы сказать, что у них есть свое понимание Отелло, отчего они так и поступают. Известно, что многие актеры мотивируют первую вспышку мавра естественной реакцией гнева, свойственной всякому человеку, оказавшемуся в положении Отелло. Нерсесяну мало этой бытовой мотивировки. Он уже здесь, у подножия видит вершину и хочет обратить туда же глаза зрителя, считая, что ради этого Шекспир дал слова предостережения. Поэтому, когда мы смотрели сцену Монтано и Кассио, мы видели не только естественную вспышку гнева, мы еще подумали об Отелло, о его трагическом характере и с тревогой принялись следить за ним. И хотя монолог прощания с войсками был необычен пафосом своей проникновенности, но все же он был вполне закономерен.

Как Нерсесян произносит этот монолог?

Сами слова «произносит» и «монолог» здесь неуместны. Это крик души, обнаженной и осязаемо видимой в огромных глазах актера. Я мог бы для сравнения напомнить фигуру Лаокоона, изнемогающего в борьбе с одолевающими его змеями. Лаокоонов характер носят пластика и интонации Нерсесяна в этой сцене. Он говорит быстро, судорожно быстро, но очень отчетливо, спазматически быстро, и каждое следующее слово быстрее предыдущего. Он боится, что не успеет произнести все слова прощания, проститься со всем, что ему дорого, он боится, что хаос быстрее его, что он догонит его и оборвет прощальную речь. Он уже захвачен бешеной пучиной, которая быстро уносит его от берега, и вот он судорожно машет рукой всему тому, что там оставил, — пернатым войскам, ржущему коню, царственному знамени, величию и славе. И долго спустя после этого монолога мы словно видим необозримую пенящуюся стихию и то возникающую из волн, то теряющуюся в них и вновь появляющуюся на поверхности, чтобы затем уже навеки исчезнуть, утлую ладью Отелло. И после спектакля это зрелище преследует нас, вызывая глубокие раздумья о судьбе человека.

Мы сказали вначале, что Отелло — большой человек. И сказали еще потому, что он не может поступиться ни своими мыслями, ни своими чувствами, ни своими целями. Он либо победит, либо потерпит поражение, но не примет уступок, перемирия, компромисса. Он не спрячется под защиту здравого смысла, его гений — непримиримость, его антипод — Санчо Панса. Мы не причисляем его на этом основании к донкихотам, ибо он не мечтатель, {442} а деятель, и не всякий антипод Санчо Пансы обязательно Дон Кихот. Отелло Нерсесяна реальный деятель жизни, которой он диктует большие цели, и либо достигает их, либо гибнет. И это не программа и не декларация, это — характер. Что бы он ни делал, ни чувствовал, ни мыслил, он весь целиком в этом делании, чувствовании, мышлении. «Одна, но пламенная страсть». Он — одержимый человек. У него все до конца. И любовь до конца, и ненависть до конца, и ревность до конца, и страдания, и радость, и дело, и мысль! Вот где источник его гибели. И нерсесяновский смысл образа заключается в том, что этот человек отказывается приспособляться в мире, где только так и можно выжить, отказывается мельчить себя, подменять, умалять себя для того, чтобы выжить. Выжить — лозунг Яго.

Если у других исполнителей Отелло — это почти уравновешенная натура, мирная река, которая обычно спокойно течет в своем русле, и только чрезвычайные обстоятельства заставляют ее выходить из берегов, то у Нерсесяна — всегда чрезвычайные обстоятельства, всегда бурное течение, как водопады его родины. И это, увы, рискованный, опасный для самого Отелло характер.

Вот, обладая таким характером, он полюбил Дездемону. Мы вправе сказать, что это была всепоглощающая страсть. Мы вправе подумать, что эта любовь, возникнув молниеносно, как впоследствии ревность, проникла в его кровь. Он полюбил сразу, «с первого взгляда», и полюбил навсегда, со всей одержимостью своей натуры. До конца! Если бы Дездемона не ответила ему взаимностью, вряд ли он успокоился бы и примирился со своей участью. Он погиб бы! И можно представить себе, как Дездемона покорена, испепелена была этой любовью. Это немного страшная любовь, не всякая женщина решилась бы ответить на нее. Приходят на ум соображения некоторых шекспироведов, что имя Дездемона потому понравилось Шекспиру, что обозначает оно «от демона», «из демона», что в самой Дездемоне есть эти тайные демонические порывы, которые и потянули ее к Отелло. И этот дух риска и, так сказать, отчаянной игры, на которую она пошла, видя его характер, лежит в ее натуре.

Отелло говорит Дездемоне еще тогда, когда его счастье в зените и еще не видно туч на горизонте:

Когда б теперь мне умереть пришлось,
Я счел бы смерть блаженством высочайшим,
Затем, что я теперь так полно счастлив,
Что в будущем неведомом, боюсь,
Подобного блаженства уж не встретить.

Здесь есть и недоброе предчувствие и свойственная Отелло манера любовного объяснения. Но Нерсесян выбирает здесь главное — натуру, враждебную компромиссам: либо полнота чувства — либо ничего; любовь до конца — или смерть.

В любовных сценах Отелло нет даже отдаленного намека на удовлетворенность, на «пережевывание» своего счастья. Здесь его {443} предостерегает реплика Яго, который не верит в эту вечно зеленую любовь и который цинично скажет о любви потребительской, о насыщении и, значит, пресыщении и, следовательно, о конце любви. Известно, это — один из мотивов, почему, по его мнению, изменила Дездемона. Отелло можно убедить, что поэтому ушло чувство у Дездемоны, но нельзя его заставить примириться с этим. Поэтому слова Отелло, которые находят известное сочувствие у Джанибекяна, — пусть Дездемона изменяет, но он не хочет знать об этом, — враждебны Нерсесяну, они могут возникнуть в какой-нибудь момент упадка, но у нерсесяновского Отелло — вряд ли, я даже не помню, произносит ли он их.

В любовном чувстве Отелло есть не только эта сторона, то есть постоянно обновляющаяся, как река или огонь, любовь. Даже когда он полно счастлив и нет еще мысли, что Дездемона иначе, чем он, воспринимает любовь, когда эта любовь, так сказать, согласованная, есть все же у него тревога, тревога за эту любовь, и сквозит она и в его взгляде, когда он говорит: «Когда б теперь мне умереть пришлось, я счел бы смерть блаженством высочайшим». Он боится за свое счастье, которое может рухнуть не по вине Дездемоны, не по его вине, а по вине некоего третьего — окружающего мира, который пока что прячется за его спиной и скоро выглянет в лице Яго.

И вот смутное ощущение беды сопровождает его в любовных сценах с Дездемоной. Поэтому говорить о безмятежности его любви в этих сценах трудно, и можно сказать только, что во всяком высоком счастье есть капля горечи, ибо это счастье в мире и, следовательно, несовершенство мира проникает и сюда, чтобы поставить свою метку.

Отелло услышал от Яго об измене Дездемоны. Вспомним, что у Нерсесяна он сразу убежден. Все его отношения с Дездемоной после этого заключаются не в том, что он, согласно пьесе, то верит, то не верит, то убеждается, то сомневается в ее измене. Эта тема, непременная у всех исполнителей Отелло, у Нерсесяна еле намечена, порой она вовсе исчезает. Ведь мы уже знаем, что это за натура: этот Отелло органически не принимает сомнений, неуверенности, колебаний, нерешительности. Отелло говорит Яго:

Не мнишь ли ты, что ревностию жить
Я захочу и каждый день встречать,
Одно другим сменяя подозренье?
Нет, у меня сомненье нераздельно С решимостью.

Следует ответить на это, что Отелло чересчур понадеялся на себя и что ему все же предстоит «каждый день встречать, одно другим сменяя подозренье». Но Нерсесян этому признанию придает решающее значение. У него сомнение нераздельно с решимостью. Он неспособен жить в сомнении, ни минуты не сможет пребывать в таком состоянии, стало быть, он должен повернуть либо в ту, либо в другую сторону, пусть ложно повернуть, но {444} повернуть, а не оставаться на распутье, которое для него нетерпимо.

Если бы, как мы фантазировали, перед ним был Яго Манвеляна, он тут же не поверил бы ему и был бы спасен. Но перед ним Яго Аветисяна, которому он сразу же поверил и, раз поверив, уже не может не идти до конца, натура его делает все соответствующие выводы. В нем возникает ненависть к изменнице, и она мгновенно разрастается до огромной страсти.

Но вместе с тем — и это самое удивительное в исполнении Нерсесяна — и любовь от него не уходит. Любовь прошла через всю его кровеносную систему, стала его второй натурой, он не может ее оторвать от себя и бросить, как опостылевшую одежду. Если бы он мог так поступить, то чего проще: любовь сменилась ненавистью, и, так как истина очевидна, ему следовало бы убить Дездемону в первом же акте — и, как говорится, дело с концом. Но он ее любит, как только он один умеет, со всей страстью. И уже ненавидит со всей страстью. Оттого его отношение к Дездемоне построено на смене не отчаяния и надежды, а любви и ненависти. Любовь сопротивляется ненависти и не допускает свершить то, что ненависть свершила бы раньше срока. Сама его любовь становится для него предметом ненависти.

И здесь еще одно отличие от Джанибекяна. У Джанибекяна Отелло *не хочет* освободиться от своей любви, если бы даже мог. Если бы ему сказали: вот тебе волшебный напиток, он освободит тебя от любви и, значит, от ревности, — он отверг бы его. Пусть ревность, пусть мучения, лишь бы осталась и любовь. Потерять любовь — потерять все! И он, как мы видели, согласен на уступки, на унижения, на то, чтобы смотреть сквозь пальцы, на иллюзию верности, лишь бы осталась любовь… У Нерсесяна Отелло *не может* освободиться от любви, если бы даже захотел. Он с охотой припал бы к волшебному напитку, несущему ему спасение, но он его не спасет. Никакое волшебство ему не поможет. Слишком это могучая сила в нем, чтоб что-либо в мире могло тягаться с нею, разве только равная ей ненависть. Напрасна его надежда, если она у него есть, что любовь ослабнет под влиянием измены, увы, скорее, она усилится. Но и ненависть велика, и она усиливается — и потому именно, что усиливается любовью. Оба врага одинаково сильны, и сила одного не отнимает, а прибавляет силы другому. И вот Отелло страстно любит и страстно ненавидит. И любит и ненавидит одновременно. Любовь и ненависть сплелись во взаимной борьбе. С содроганием и жалостью следит за этим зрелищем зрительный зал.

В сцене с платком, как известно, Отелло доискивается, была ли измена или не было ее. Нерсесян занимается этим в лучшем случае попутно. Он ведет допрос как человек, для которого преступление доказано и который выполняет необходимую формальность. Но он не может, если бы даже захотел, отказаться от этого допроса, потому что его любовь и ненависть черпают здесь силу {445} для борьбы. Позволим себе сказать еще так: в данном случае он и не захотел бы отказаться! Если бы его любовь и ненависть обе пали в борьбе и в душе его воцарились бы бесстрастие и холод, как цена за спасение, он отказался бы войти в этот открывшийся ему рай, потому что у Нерсесяна жизнь вне страстей, вне творческого огня, так же как у Джанибекяна жизнь вне веры в человека, немыслима. Как видим, оба Отелло обречены.

Идея творческой жизни есть принцип нерсесяновского Отелло. Против него выступает Яго, который коварно преподает нам, зрителям, урок равнодушия к жизни, так же как Джанибекяна Яго учит равнодушию к человеку. Поэтому Отелло «допускает» эту борьбу, принимает испытания, а ведь за это и полюбила его Дездемона. Яго мог бы сказать, что он, нерсесяновский Отелло, заслужил эти муки, адские муки, которые переносит.

Как разворачивается здесь, в сцене с платком, и в последующих сценах игра Нерсесяна?

Он разговаривает с Дездемоной и вдруг бросает на нее взгляд такой отчаянной любви, что Дездемона не может не припасть к нему и сразу же не отшатнуться в ужасе — глаза Отелло разят ненавистью. Он равнодушно проходит мимо нее и, неожиданно обернувшись, привлекает ее к себе. Мгновение спустя — а в это ничтожное мгновение он исчерпал целый океан любви — он с такой же страстью ее отталкивает. Он хочет обнять ее и готов задушить: обнимает ее и, кажется, всю ее без остатка вобрал в свои ладони, и вдруг нам становится страшно, мы боимся, что ее безжизненное тело сейчас выпадет из его внезапно ставших мстительными объятий. Он грубо хватает ее руку, но, когда эта белоснежная покорная рука доверяется его тяжелой черной ладони, он отворачивается от Дездемоны, чтобы она не видела, как искажается мукой его лицо. И мы только слышим легкий стон, который он не в силах удержать. И снова грубо он отбрасывает ее вдруг ставшую ненавистной руку.

Он приближает к ее голове свои искаженные судорогой, как звериные когти, хищные пальцы, еще минута — и он стиснет и раздавит ее голову. Но только он прикоснулся к ее нежным волосам, как его ладони обнимают их с удивительной бережностью, и мы вдруг замечаем, какие у него добрые, чуткие, нежные, какие прекрасные руки, руки человека. Он прижал свою голову к ее голове, и сейчас, когда он ее не видит, когда она беззащитна, он думает о ней как об отсутствующей и будто приснившейся ему. В глазах его невыразимая скорбь. Слеза течет по его щеке, и он гладит волосы Дездемоны, и улыбается про себя, и прислушивается к далекой, увы, удаляющейся счастливой музыке любви. И снова молния ударяет в его лицо — и весь он с головы до ног в огне, заставляя трепетать нас и Дездемону.

На контрастах любви и ненависти, когда оба начала доведены до высшего предела, ведет Нерсесян своего Отелло. Две {446} страсти столкнулись друг с другом, как в бушующем море две гигантских волны.

Сцена «суда Отелло», где Отелло решает убить Дездемону, ибо такова, считает он, не только его воля, но таков и приговор неба, а он лишь исполнитель, — сцена эта слаба у обоих Отелло.

У Джанибекяна, как мы помним, Отелло до конца не верит в измену Дездемоны. Поэтому внутренней необходимости смерти Дездемоны мы у Отелло не почувствовали, — это чувство необходимости и даже обязательности подточено сомнением, которое Джанибекян так заботливо в себе выращивал. И хотя у Джанибекяна здесь бешеный взрыв гнева, в припадке которого он совершает убийство, я ему не верю, да и он себе не очень верит. Он насильно возбуждает себя, чтобы выполнить действие, предписанное пьесой. Он не убежден в основательности приговора даже в ту минуту, когда его выносит, поэтому суд его формален.

У Нерсесяна, наоборот, Отелло убежден в необходимости наказания. Но для того чтобы он мог в своем лице представлять этот беспристрастный суд, он должен отрешиться от своей личной заинтересованности. Только тогда он сможет достойно выступить от имени объективной справедливости. Но для этого шага, который он, конечно, может сделать, ему на данном спектакле не хватало спокойствия, умения подняться над своими страстями в эту минуту и мудро сосредоточиться.

Финал у Нерсесяна поразительный.

Отелло узнает о невиновности Дездемоны. У него вид человека, пораженного ударом грома, — он цепенеет, замерев в той позе, в какой его застало это известие. Затем на наших глазах, *на наших глазах он стареет*, мгновенно дряхлеет; иллюзия так сильна, что кажется — он седеет тут вот, перед нами. Только что высокий, крупный, сильный, он превратился в сгорбленного, слабого старика, он беспомощно шевелит руками и озирается потухшими, подслеповатыми глазами.

«Вот падение человека», — подумали мы. Тем сильнее падение, чем выше подъем, — такова катастрофа большого человека, так свойственно человеку, который все мысли, страсти, мечты, деяния вложил в одну цель, и если она рухнула, то рухнул и он.

Если бы Отелло не дали покончить с собой, успев вырвать у него кинжал, и сенат Венеции, узнав, что Отелло сам жертва преступления, освободил бы его от наказания, Отелло Джанибекяна продолжал бы все-таки жить. Он был бы верен памяти Дездемоны, которая не поколебала его идеал, он жил бы во имя Дездемоны. Отелло Нерсесяна все равно не жилец на этом свете. Вот он и сейчас перед нами — живой труп, — вот она, жалкая оболочка когда-то могучей души. Жизнь ушла от него еще до того, как он перерезал себе горло. И хотя он еще говорит, убивает Яго, кончает с собой — это автоматический рефлекс, инерция движений уже мертвого тела. Свершился путь Отелло!

1947 г.

## **{****447}** «Гамлет» у англичан

Я прочел статью Питера Брука в брошюре, посвященной его «Гамлету», в которой английский режиссер объясняет свой взгляд на трагедию и свой подбор актеров, призванных воплотить его замысел.

Я прочел его статью уже после того, как посмотрел спектакль, ночью, вернувшись из театра, и был несколько озадачен тем, что то, что я читал, не совсем совпадает, а то и совсем не совпадает с тем, что я перед тем видел и что произвело на меня впечатление — впечатление, с которым я не спешил расстаться.

Подобные расхождения известны каждому интересующемуся искусством. Возможно, что в данном случае виноват был я, который видел вовсе не то, что было Мне показано и ради чего старались актеры и режиссер. Впрочем, режиссер, так сказать, успокаивая меня, не собирается спорить со мной, когда говорит, что в «Гамлете» «каждый находит нечто свое». Вот, стало быть, и я нашел «нечто свое», и режиссер, со свойственной ему вежливостью, может сказать, что и этот результат для него награда, хотя она, естественно, была бы большей, если бы я нашел в его «Гамлете» то, что он в него вложил.

Возможно, однако, и другое: режиссер вложил в своего «Гамлета» не то или не только то, что, как ему кажется, он вложил. Ведь не раз бывало, что художник сказал своим произведением нечто даже противоположное тому, что он думал сказать, и, случалось порой, он последним узнавал о том, что он, собственно, сказал.

Так или иначе, я решил не торопиться со своим суждением до поры, пока вторично не посмотрю спектакль и беспристрастно не разберусь в том, кто из нас прав, а пока что у меня было время поразмыслить над другими вопросами, которые поставили в своем «Гамлете» английские гости.

Начну с того, что Питер Брук называет Чехова главой новой драматургической эпохи — взгляд, совпадающий с мнением, сложившимся и у нас в споре с теми, кто ограничивал значение Чехова дореволюционным временем, кто немало удивляется его возрастающему мировому влиянию в настоящее время и кто не подозревает, что Чехов, как мы по крайней мере считаем, все еще будущее, что его полный расцвет еще впереди.

Впрочем, это особый вопрос, а упоминание Чехова в статье о Шекспире, предваряющей театральные гастроли английской труппы, имеет свои, в том числе психологические мотивы. Я выражусь, вероятно, несколько общо, если выскажу такое соображение: если у нас, в советском театре, даже Чехова пытаются трактовать по-шекспировски, то на Западе даже к Шекспиру стараются подойти по-чеховски, — перекличка, знаменательная во многих отношениях.

{448} В качестве ближайшего примера сошлюсь на английскую же постановку «Ромео и Джульетты», которую мы видели в Москве по телевизору за несколько дней до приезда английской труппы, — это был своеобразный пролог, возбудивший оживленные толки на тему стиля предстоящего спектакля, как его понимают английские актеры. Телевизионная постановка оставила у нас двоякое впечатление. Театр добивался, чтоб шекспировская пьеса была не только понятна, но и близка, не только исторична, но и современна, и, по-видимому, вторая точка зрения брала верх над первой.

Драма Ромео и Джульетты, хотел сказать театр, относится ко всем и к каждому — это не только вчерашняя драма, но также сегодняшняя и завтрашняя: разве исчезли причины, которые разлучают влюбленных, и разве не осталось уже сердец, которые разлуке предпочитают смерть? Поэтому перед вами обыкновенные молодые люди и обыкновенные старые люди, которые, даже когда дело касается любви и смерти, не впадают в раж и дают понять, что ведь и любовь и смерть — тоже дело обыкновенное, и, пожалуй, еще более обыкновенное, чем другие дела, которые мы привыкли считать обыкновенными.

Понятно, что подобного рода антипретенциозность и призыв к естественности, выраженные в постановке и игре, не могут не вызвать у нас сочувственного отклика. Однако театр приводит слишком много доказательств, чтоб быть убедительным. Обыкновенное, за которое он ратует, довольно быстро превращается в будничное — крупная монета разменивается на мелкие, и из спектакля ускользает сначала муза трагедии, которой становится не по себе от бытового грима, беспрерывно на нее накладываемого, затем героика, наконец, поэзия, которую заставляют сложить свои крылья и спуститься вниз, чтоб уныло прохаживаться в отведенной ей загородке.

Ушла поэзия, хотя и осталась та милая, привлекательная и, так сказать, портативная поэтичность, та славная непритязательность юности, которая, конечно, не может не подкупить, но не в состоянии слишком и увлечь и захватить, — а разве это не подходит к разряду «обыкновенного»? Исчез масштаб трагедии, к которому зовет хотя бы стих, права и достоинства которого не были здесь соблюдены, — театр использовал стихи как обычный словесный строительный материал, игнорируя их благородное назначение.

И вот наш зритель, который помнит «Ромео и Джульетту» в Театре Революции, который не устает наслаждаться гениальной увертюрой Чайковского, гениальным балетом Прокофьева с Улановой, да и просто каждый, кто читал Шекспира, почувствовал себя лишенным чего-то весьма существенного, если угодно — принципиального. И возникло известное предубеждение против приезжающего к нам «Гамлета»: не окажется ли он таким же заурядно домашним?

{449} Постановка Питера Брука рассеяла наши опасения — режиссер избег обеих крайностей. Он отказался от декламационно-романтического самолюбования, от той лирической надсадности и заранее обдуманного восторга перед Шекспиром, когда знаменитая мысль привлекает к себе внимание не потому, что она мысль, а потому, что она знаменитая; разве не это приводит к тому, что великие монологи, подобные «Быть или не быть», которые должны быть вечно свежими и вечно неожиданными, звучат как запетая, заезженная пластинка, и даже добросовестный актер в отчаянии бегает вокруг да около, тщетно стараясь попасть в самую суть и «почувствовать» мысль.

Поостерегся режиссер и другой крайности — обывательской тривиальности, семейно-комнатной интимности. Режиссер при этом не искал простого баланса, примирения крайностей, какой-нибудь обтекаемой золотой середины — нет, видна у него потребность органического синтеза, уже в одном этом обнаруживается режиссерское дарование Питера Брука.

Он не уводит Гамлета от нашего времени, ссылаясь на историю — дело, дескать, было лет триста назад, — он приближает Гамлета к нашему времени, ссылаясь на историю, — ибо разве история не повторяется? И если так, как будто хочет сказать режиссер, то пусть Гамлет будет близок каждому, мне и вам, любому из нас, и пусть никто не посмеет уклониться от ответственности, а если Гамлету не удалось выполнить свою миссию, то кто мешает нам с вами продолжить его дело?

Брук отнесся к истории почтительно и уважительно, однако без лишней аффектации, умеренно. В общем, можно сказать, что в Эльсиноре живут довольно скромно, что одеваются скорее со вкусом (Гертруда, Офелия), чем «богато», и что не только в будни, но и по праздникам, например во время приемов или театральных представлений, не чувствуется особой атмосферы — все просто, по-домашнему, «как у людей», а не как «у царей»: и говорят просто, не куражатся друг перед дружкой или перед зрителем, и если страсть — любовь, ненависть, зависть, страх — захватывает их, то окрашивает их речь, их жесты то слабее, то сильнее, но без всякой экстраординарности, без котурнов и прочих, так сказать, архитектурных излишеств. И сам король, которому очень нравится, что он король, что наконец-то он король, и который хочет, чтоб и другим нравилось, что он король, показывает тем самым, какой он все еще «человек».

А старый король, дух отца Гамлета, — разве не образцовый пример такого антипафоса? Он появляется согласно сюжету в своей торжественной феодально-героической униформе, однако не красуется с тем грозным щегольством, которое завещала ему традиция, а скорее стесняется ее. Он исчезает при крике петуха, торопливо уходит — и этой торопливостью обнаруживает в себе человеческое, а не потустороннее. Обращаясь к сыну, он отнюдь не вещает, как положено призраку, а *разговаривает*; он старательно {450} доказывает сыну, не теряя при этом достоинства и шлема с пышным пером, что ему, собственно, от сына нужно; он весьма деловито и энергично растолковывает ему суть дела, опять-таки стараясь не уронить своего загробного авторитета и шлема с пером. А в дальнейшем, когда он появляется в спальне Гертруды в домашнем халате, мы, собственно, таким его и ждали.

В этой сцене мать и сын объясняются настолько резко, что приход отца, будь он даже жив, был бы просто неизбежен — оттого появление призрака выглядит весьма естественно. Старый Гамлет смотрит на жену с горестным упреком, с молчаливым обожанием, он даже протягивает к ней руки — вот‑вот коснется ее. Смелый режиссерский штрих! Но если бы режиссер был здесь еще смелее, то есть если бы призрак прикоснулся к волосам Гертруды, вызвав у нее тревожное и смутное ощущение, которым она без того полна, если бы он даже сел рядом с ними — с женой и сыном, — продолжал разговор, согласно тексту, то есть удерживая Гамлета от излишней запальчивости в разговоре с матерью, — это нас ничуть не «шокировало» бы. У нас, правда, нет подробных данных насчет того, как ведут себя призраки, но люди ведут себя именно так. Это не разошлось бы ни с режиссерскими замыслами, ни с нашими собственными чувствами — ведь близкие нам умершие люди, разве они не с нами, более или менее постоянно, и когда мы говорим, что память о них навеки сохранится в наших сердцах, разве не в этом проявляется наша память, если мы только не лицемерим и не хвастаем, что у нас есть сердца. Сама любовь Гамлета к отцу подчеркнута в пьесе и в спектакле таким способом. И все-таки, глядя на картину этой встречи, никто не скажет: «домашняя ссора» или «семейная сцена», — нет, режиссер доводит естественность до определенной грани, не дальше, подчиняясь звучанию того внутреннего камертона, на который он настроил свой спектакль.

Прислушаемся к речи действующих лиц: она не опускается до житейского правдоподобия — стих здесь служит регулятором, не только ритмическим, но и тематическим. Стих дает приподнятость, и не только над обычной речью, но и над обычным бытом, над близорукостью быта, над текучестью быта, над «текучкой», позволю себе так выразиться; он способствует рождению масштабности, *обобщения*, без которого «Гамлет» — не «Гамлет».

Я сравнил бы роль стиха с ролью декорации в этом спектакле. Ее создал художник Жорж Вакевич, отлично понявший Питера Брука и давший ему в руки дополнительный «камертон». Одна-единственная декорация на весь спектакль (черно-серая масса арок, сбегающихся кверху и застывающих в сводчатом куполе), как бы одна тяжелая, беспрерывно однотонная нота; когда еще до открытия занавеса раздается тяжелый бой часов и затем раздвигается занавес, кажется, что этот бой продолжается в архитектуре. Принцип декорации не центробежный, когда есть где прогуляться глазу, — по царским палатам, по тронным залам, по {451} галереям, — а центростремительный — все сходится, скапливается и замирает в одной точке, и эта точка *звенит*, призывая нас к строгой и жесткой сосредоточенности.

Конечно, подобная скупость форм и эта молниеносная перемена, когда сцена отличается от другой характеризующей деталью — пушечные дула в первой сцене, малиновые балдахины во второй, морские якоря в третьей и т. д., вызваны тем, что режиссер не считал себя вправе тратить ни свое, ни чужое время, ни тем более время автора, который, очевидно, желает, чтоб его выслушали полностью, — почему режиссер и старался по возможности избегать купюр. Однако эта «страсть» убирать со сцены не только все лишнее, но подчас и необходимое, кроме разве уже неизбежного, эта придирчивая требовательность к зрителю — не давать ему отвлечься, отдохнуть на какой-нибудь детали, даже если он испытывает в этом потребность, — вызваны заботой о нем: собери все свое внимание на том, что происходит перед тобой, так же как и Гамлет.

Режиссер настойчиво ищет желательного ему синтеза. Провозглашая простоту и естественность, он не допускает, чтоб действие текло по инерции, он использует достижения шекспирологии, обнаружившей противоречивый характер развития у Шекспира образов, сюжета, речи, то, что он называет принципом «контрастов» и чем смело пользуется.

Диалог по большей части быстрый, так что даже знающий английский язык с трудом поспевает за ним, монолог зато, как правило, медлительный, так что знающий только русский язык начинает его понимать, припоминая слово за словом. И в самом деле, как оправдан этот контраст между диалогом и монологом. Гамлет общается с людьми, беспрерывно наблюдает, следит, изучает, вбирает в себя весь этот мир для того, чтоб, уединившись, осмыслить, осознать, подытожить свой горький опыт. Но и самый монолог его кипит от противоборствующих в нем течений — ведь и с самим собой герой в разладе!

Свет тоже распределяется согласно партитуре контрастов — то нейтральный световой фон, то пронзительный, как шпага, луч прожектора. (Хотя в скобках скажем: на сцене почти все время темень; мы понимаем, что тут есть высший смысл и прочее, а все же, честно говоря, темновато, попросту говоря, плохо видно!) Не будем останавливать, однако, режиссера всякий раз, когда нам кажется, что он вот тут или вон еще там перешагнул через край, то есть через «традиции», как в случае с безумием Офелии.

Спору нет, об этой Офелии не скажешь «нимфа», и призыв Гамлета «уйти в монастырь» вряд ли когда-нибудь достигнет ее маленьких ушей, да она и не старается, чтоб ее заподозрили в том, что она «нимфа» и что соберется когда-нибудь в монастырь, она слишком современна для этого. Она даже не озабочена тем, чтобы произвести впечатление «невинности» — прелесть самой юности в ней настолько естественна, что ей незачем {452} об этом думать, а нам беспокоиться за чувства к ней Гамлета. Вероятно, и лукавства в ней чуть больше, или она хотела бы выразить его больше, чем ей полагалось бы, а когда Гамлет позволяет себе рискованно шутить с ней в сцене «мышеловки», то, кажется, она не очень уклоняется от этой «игры», из одного озорства, конечно, что только подчеркивает ее чистоту.

В течение двух действий перед нами — просто милая, воспитанная барышня, по-английски говоря, мисс, и иной знаток Шекспира, чего доброго, впадет в глубокое раздумье по поводу того, способна ли «данная» Офелия замолить грехи Гамлета в своих молитвах. Тем более неожиданный сюрприз готовит режиссер, который не будет, думается, спорить, что его Офелия сходит с ума не по Шекспиру.

В пьесе Офелия «тоске и скорби, муке, даже аду очарованье придает», иными словами, в своем ужасном неведении преображает в некую красу самую жизнь, погубившую ее. Правда, эта мысль принадлежит Лаэрту, но она слишком глубока, чтоб ее не разделил Шекспир, да и сама смерть Офелии, когда она плывет по лону вод среди венков и песен, не подозревая, что идет ко дну, выражает ту же мысль. Почему же режиссер так демонстративно разошелся с традицией? Не потому ли, что она разукрашена «цветами», и поэтому режиссер отреагировал на эту слащавость тем, что так резко повернул к жестокой правде глаза зрителя, вместо того чтоб исторгнуть из этих глаз слезы сострадания и умиления?

В результате вместо поющей Офелии с голубыми глазами и русалочьими волосами до пят — эта страшненькая фурия с всклокоченной, коротко остриженной головой, в помятом черном платье, с резким голосом, словно нарочно бьющим по нервам — по нервам всех тех, кто жаждет здесь растрогаться. Допускаем, это перегиб, но *направление*, в котором он сделан, искупает в наших глазах его чрезмерность.

Если же этот контраст между иллюзорным благополучием и катастрофой, изображенной с безжалостным реализмом, сочтут слишком рискованным — скорее экспериментальным (кто-то уже назвал его аттракционом), то спектакль предлагает пример другого рода, и с ним, думается, примирится всякий.

Гамлет, говоря Офелии, что не любит ее, с нежной печалью ее обнимает, и она без слов прижимает к его плечу свою усталую головку, она *понимает* Гамлета, *не удивляется* расхождению его речи с его поступком, — ибо есть любовь, а нет ей места, ибо чем она сильнее, тем обреченнее; так и стоят они, обнявшись, бедные дети человеческие, и гибель их не за горами. С шекспировской рельефностью выражена мысль «Гамлета» этим контрастом слов и объятий.

Таков стиль этого спектакля, эмоционально сдержанного, на наш вкус, может быть, и чрезмерно, «флегматичного», но внутри наэлектризованного. В рамку этого спектакля и вписан Гамлет.

{453} Каков же этот Гамлет?

Три дня, которые отделяли меня от новой встречи с ним, я вспоминал его *глаза*, глубоко обращенные и в себя, и в мир, и в меня — зрителя. Да, и в зрителя, с которым он словно хотел бы разделить свои размышления, один он неспособен в них разобраться.

В самом деле, единственное лицо, с которым поистине общается Гамлет, — это не его отец, не мать, даже не Офелия, даже не Горацио, а зрительный зал — не потому ли Шекспир в самые важные минуты оставляет его наедине со зрителем. И характерно, что Пол Скофилд обращается со своими мыслями не к векам и пространствам, а к зрителю. Обращается без всякого заискивания, без всякого отчаяния. Вызывает уважение его внутреннее спокойствие, рожденное брожением духа, его достоинство, которое он не теряет, с какими бы угрозами ни подступала к нему жизнь.

Мне хочется сказать — неофициально, что ли, — что это симпатичный мне Гамлет, что он хороший, славный парень, этот Гамлет. И хотя он принц и вряд ли это качество оспорит в нем какой-нибудь Озрик из придворных или критических сфер, надо сказать, что у этого Гамлета простое открытое лицо мужественного и честного человека, и я почувствовал желание встретиться с ним снова, независимо от спорного вопроса, который был упомянут вначале. И вот почему.

Полу Скофилду тридцать три года, Питеру Бруку — тридцать, остальным (играющим положительные образы), пожалуй, еще меньше, — это молодые люди, которые помнят себя только с периода войны с фашизмом и зрелость приобрели уже в послевоенное время.

Понятна ли потребность увидеть в этом спектакле нечто большее, чем самый спектакль? Я слышу голос: «И вы хотите в этом послевоенном европейском Гамлете увидеть, чем жива современная западная интеллигенция, почувствовать ее душу?» А почему бы и нет? — спрошу я в свою очередь. Шекспир говорит в «Гамлете», что задача театра — «держать зеркало перед природой» и показывать «каждому возрасту истории его неприкрашенный облик». Заметим, что Шекспир говорит здесь не о драматурге, а об актерах. Драматург умер столько-то сотен лет назад, а актеры вновь и вновь поднимаются на сцену, и цель их «была и будет» — подносить зеркало к лицу истории.

Требования, которые предъявил Шекспир и в своем «Гамлете» и своим «Гамлетом», свято исполнялись, и на протяжении этих трехсот пятидесяти лет актеры всех стран и народов, в том числе Англии и России, подносили зеркало к лицу своей страны, своей эпохи, чтоб запечатлеть ее облик. Почему бы не случиться этому и ныне? И почему бы Гамлету, который в начале виденного нами спектакля так проникновенно обращается с этим заветом к заезжей театральной труппе, не предъявить тех же требований {454} к театральной труппе компании «Теннент», играющей этот спектакль?

Обратимся же к Гамлету.

Уже с первого своего появления он производит впечатление человека сильного по природе, и этого не надо особенно доискиваться — это прямо бросается в глаза, его сила, нравственная и физическая, его цельность нас завоевывают с первой же, повторяю, встречи. Больше того, в нем чувствуются еще нетронутые силы, в этом смысле Гамлет весь впереди, — мы сказали бы: *он создан для деятельности*.

Вчера еще юноша, сегодня уже мужчина, созревший за одну ночь под влиянием обрушившегося на него удара, он появляется перед нами налившимся неторопливой, спокойной энергией. Нет, это не умственный, умозрительный, отвлеченно-витающий, рафинированно-одухотворенный Гамлет — он твердо стоит на земле и не так-то просто ему уйти с нее.

Взгляните, как он посматривает на Клавдия, — словно отмечает про себя его ничтожность перед покойным королем, послушайте, какой сарказм он вкладывает в первые реплики, которыми обменивается с Клавдием, — ни тени в них нервозности, взвинченности.

«Король. Ну, сын мой и племянник, Гамлет милый…

Гамлет. Отнюдь не милый, хотя вдвойне родной.

Король. Что, все еще над вами виснут тучи?

Гамлет. Напротив, мне от солнца не укрыться»[[53]](#footnote-27).

Этот Гамлет сильнее всех прочих в спектакле, не только Клавдия и Лаэрта, но даже Фортинбраса, очень «нежного» и еще даже не «расцветшего» у Ричарда Паско. Перед этим Гамлетом выглядят слабее и Клавдий, который достиг чего хотел и большего не желает, и Лаэрт, задорная юность которого еще только обещает и неизвестно — выполнит ли, в то время как Гамлет таких сомнений не вызывает.

Глядя на него, я представляю себе его жизнь в Виттенберге до приезда в Эльсинор — не верится, чтоб он просиживал до зари над фолиантами, чтоб неразрешимые вопросы бороздили его светлое чело. Он не был последним среди виттенбергских студентов, но и не первым, — кажется, он отдал там дань, и немалую, что называется, увлечениям молодости — и сейчас мелькнет в нем это прошлое, когда он с юношеской живостью и беззаботностью прогуляется по комнате и вдруг, вспомнив, что он *Гамлет*, замедлит шаг… Ведь еще недавно его собутыльниками были не только Горацио, но и Гильденстерн и Розенкранц; он с ними много лет дружил — на какой же почве?

Короче, это не был человек исключительный, гениальный, во всяком случае, до его приезда в Эльсинор; здесь обычные, {455} свойственные *каждому* человеку мысли и чувства — мысли и чувства, закрадывающиеся в душу *каждого* человека, — приобрели у него характер *исключительный*; здесь на плечи этого, такого же, как *каждый*, человека сваливается «непосильная задача».

В чем же она? В том, что ему надо действовать, а он пассивная натура? Напротив — он страдает от избытка энергии, и едва ли не лучшее в игре Скофилда — это контраст реальной силы с ее нереализованностью. Или он не хочет запятнать себя убийством Клавдия? Скорее мы бы сказали — замарать себя. Он ни разу не давал нам понять ни жестом, ни мимикой, ни интонацией, — во всяком случае, мы не заметили, — что нельзя-де загубить душу человеческую, какая бы она ни была.

Когда призрак пространно рассказывает сыну историю о том, как его убивали, и упоминает по ходу дела имя матери, Гамлет вскакивает с криком: «Мать!» — и, если мне не изменяет память, выхватывает при этом шпагу. У Шекспира нет ни этого восклицания «Мать!», ни этой шпаги. Я понимаю режиссера — он драматизирует действие и, того больше, объясняет, почему дух предупреждает Гамлета поберечь мать, — именно потому, что Гамлет вознегодовал при ее упоминании. В режиссерском смысле это превосходно; но как это связать с сомнением Гамлета: убить или не убить?

Та же история при вторичном появлении духа. Гамлет врывается к королеве, бешено выхватывает шпагу, крик королевы подхватывает спрятавшийся за ковром Полоний, и Гамлет прокалывает Полония. Удар, предназначенный королеве, пришелся по Полонию. Это не совсем то, что мы привыкли читать в пьесе. Там Гамлет обнажает шпагу *после того*, как он услышал голос Полония, он против Полония (думая, что это король) поднимает свое оружие, а не против матери, как это получилось в спектакле, где Гамлет, насмешливо полемизируя с режиссерской экспликацией, настойчиво дает понять, что он готов и на несправедливое насилие!

Стало быть, не в этом «непосильная задача» Гамлета. Нет, это не совесть, так же как и не безволие. Что же? Непосильная для него задача, как это непроизвольно и непреложно вытекает из самой игры артиста, есть *мысль*. Да, мысль, с которой Гамлет не в силах справиться, но которая не покидает его, которую он сам в конце концов от себя не отпускает, хоть и рад бы от нее освободиться. Мысль о том, что такое жизнь и смерть, какой должна быть жизнь и какой она не должна быть, и что же делать, чтоб она была той и не была другой, — суть самой сути — вот что его занимает и что для него непосильная задача. Мысль не дает ему ответа, хотя нигде помимо нее он его не найдет. Мысль является источником его страданий, и она же источник его возможного исцеления. И он все больше вовлекается в ее водоворот и не может и не хочет из него выбраться.

{456} Вчера этот Гамлет был таким же, «как все», он видел зло окружающего его мира, но особенно над ним не задумывался — оно было, оно есть, оно будет; он констатировал его существование в мире, так же, «как все», до тех пор, пока это зло не обрушилось на его собственную голову и ему не пришлось отвечать не только за себя, но и *за всех*, — в это *исключительное положение* ставит его Шекспир. Личная беда Гамлета становится символом общей беды.

Если актер в этой роли предпочитает «личное», ему будет и легче и труднее, легче потому, что своя рубашка ближе к телу, труднее потому, что невозможно объяснить, отчего он не сразу расправляется с обидчиком. Если актер предпочтет «общее», ему будет и труднее и легче, труднее потому, что ему придется заключить в себя не только себя, но и всех, все человечество, страждущее и негодующее, но ему и легче — ведь он не в состоянии тут же убить Клавдия, ведь Клавдий многолик, разве до них до всех сразу доберешься?

Думающий Гамлет Скофилда неизбежно пойдет, не может не пойти, по этому пути — это самое ценное в сознательной или бессознательной трактовке роли. Мы читали отзывы: дескать, Гамлет все время «внутри замка», он неспособен выйти в широкий мир и т. д., его интересы не общие, а «частные», «семейные», и т. д. Но это плод недоразумения, либо штампа мысли, либо явного невнимания. Ведь если «внутри замка», если «семейные обстоятельства», то надо быть последовательным и сказать, что монологи — а в них как раз и выражено «общее» — не удались актеру, но это вряд ли подтвердят даже люди, писавшие эти отзывы…

Все дело в том, что этот Гамлет не может больше оставаться «внутри замка» — хочет он или не хочет, трудно ему или легко — другой вопрос, — он не в состоянии жить одними «семейными» интересами, он уходит за стены замка, он все время за стенами.

Желательно, вероятно, чтоб он пошел и дальше и смелее, ведь пространства беспредельны. Но то, что ему уже недостаточно меланхолически махнуть рукой на весь мир — дело, мол, безнадежное, то, что он думает, *думает*, и одними вздохами дело не обойдется — ведь вот что важно!!!

У Пола Скофилда богатый модуляциями голос — актер способен выразить нужную ему интонацию, придать ей желательный оттенок, высоту, тембр. Монологи у него разработаны интонационно, причем редко когда нота звучит только музыкально и потому лишь, что она музыкальна. Каждый монолог — замкнутый трагический сюжет с его то медленным, то бурным развитием, с его ростом, с его кульминацией, наконец. Ради этой кульминации мы, собственно, и завели разговор о речевой манере Скофилда. Характерно, что момент кульминации выражается, разражается у Скофилда то слабым, то сильным вскриком, почти {457} стоном, *жалобой*, обидой, досадой, даже злостью — злостью на себя. При этом сам Гамлет вздрагивает всем телом, словно он — мне кажется, что здесь подходит это горьковское выражение, — «наткнулся на острое». Почему так происходит — каждый раз, каждый раз? Потому ли только, что Гамлету не хватает решимости проткнуть Клавдия, или потому, что совесть подняла над ним свой указующий перст?

Гамлет «натыкается на острое» наиболее сильно вначале, когда говорит о «проклятом жребии», выпавшем на его долю: эти знаменитые слова Скофилд произносит в том же тоне страстной жалобы, трагической растерянности перед поставленной задачей. Слова отца поражают его глубже, чем он сам подозревал, отец говорит о своем *брате*, Гамлет говорит о целом *времени* — он и тут переходит от частного к общему, решить которое есть его «проклятый жребий»…

Как обширен гамлетовский материк, сколько исследователей бороздили его вдоль и поперек, и все же сколько в нем белых пятен и загадочных мест, возможно, даже там, где больше всего трудились исследователи.

Безумие Гамлета занимает важное место в шекспироведческой литературе, безумие притворное, но, возможно, и подлинное, когда оно переходит в другое под влиянием истинного, а не притворного несчастья — где же кончается одно и начинается другое? Гамлет «неосторожно» избирает для своих целей это оружие, а оно обоюдоострое и обращается против него самого. Маска безумия порой оказывается его собственным лицом, и в самом деле, разве скорбные слова о нем Офелии вызваны только недоразумением, или дело в актерских способностях датского принца?!

Скофилд дает пищу для размышлений в этой области и для решения этого вопроса. Безумие служит Гамлету не только для того, чтобы отвести от себя подозрения (что взять со слабоумного!), и не только для того, чтобы, пользуясь им, безнаказанно говорить правду (человек не в себе, бог с ним), и не в том также дело, что герой подрывается на собственной мине, и вот актеру дан случай обнаружить душевную аномалию. Скофилд не ставит ударения ни на том, ни на другом, ни на третьем, хотя он всем этим пользуется. Он не навязывает своего безумия — ни внешне, ни внутренне; вид его отнюдь не растерзанный: расстегнуты пуговицы на камзоле — и все, особенно он никого не стращает — ни окружающих, ни зрителя. Все и так поверили в его помешательство и только ищут этому причину, а у него есть куда более важные и сложные задачи, чем поддержать эту версию. Ему самому, лично ему, нужно его безумие, — я говорю «нужно», потому что он осознанно допускает к себе безумие, а не становится его жертвой, не боясь при этом действительно помешаться, хотя, в конце концов, кто может поручиться, от всех этих мыслей легко сойти с ума.

{458} Безумие есть нарушение нормы, но не всякое нарушение нормы есть безумие. Где же граница? Вот пункт «помешательства» Гамлета. Безумие позволяет ему не только говорить, но и *думать вопреки общепринятой норме*, помогает ему опрокинуть эти веками установленные каноны старого мира, и он, поначалу увлеченный этой игрой, которая в какой-то момент перестает быть шуткой или расчетом, входит в сферу, которая до сих пор была недоступна ему или о которой он не подозревал. И хотя он открывает глубокие истины, его считают ненормальным оттого именно, что он нарушает норму. Он позволяет себе и удовольствие и ужас быть «сумасшедшим», и, чтоб еще дальше идти по этой дороге открытий, он пользуется безумием и притворно и почти что непритворно, отдаваясь этой захватывающей свободе мышления, которое до сих пор протекало в установленных рамках. Тут случай, когда безумие послужило человеческому разуму.

Вот тенденция, которая пробивается в игре Скофилда, и я ничуть не удивился, что его Гамлет больше всех ненавидит Полония, больше даже, чем Клавдия, Розенкранца и Гильденстерна, — последние покушались на его жизнь, но Полоний для него опаснее, потому что он представляет собой ту «норму», воплощение той «нормы», которая и есть главный враг Гамлета. Скофилд инстинктивно понял Гамлета как антипода Полония, и удивляет поэтому самый образ Полония в спектакле.

Режиссер спешит к нам со следующим разъяснением: «Полоний прежде всего должен быть лицом почтенным. Никто не поверит в Клавдия и придворных, если Полоний не будет представлять собой правдивую фигуру старого хитрого политика, пользующегося доверием». Что же, Эрнест Тезигер превосходно выполнил режиссерский замысел, даже прибавил кое-что, и довольно существенное, от самого себя. Этот почтенный старец, уважаемый всеми, в том числе и самим собой, оказывается в конце концов, если присмотреться к нему, — а к этому ведет Эрнест Тезигер, — весьма жалкой, несчастной фигурой, чего не может скрыть вся его почтенность. Да, это реалистический образ. Но ведь тут не простая реальность, историческая или современная, автор поднимается от реальностей до глубоко продуманного саркастического символа.

Как смотрят на Полония Клавдий и придворные, мне решительно все равно, могу заверить только, что Клавдий никогда не лишит подобного Полония своего доверия, ибо ему нужен не просто хитрый политик, а «мудрец», ему нужна эта мудрость старого мира, о которую разбивали себе голову все Гамлеты прошлого и которую Шекспир гениально воплотил в образе Полония. Ибо Полоний — это философия здравого смысла, мещанской обтекаемости и приспособленчества, «великая кривая», как сказал бы Ибсен. Полоний сумеет из «высших соображений», и весьма почтенных, обелить преступление Клавдия и сведет на нет патетический {459} протест Гамлета, а еще лучше — превратит этот протест в жалкие крохи, чтобы манить иных простаков иллюзией истины, добра и красоты. Жаль, что театр взглянул на Полония глазами Клавдия, а не глазами Гамлета — это, может, и прибавило осанки Полонию, но помешало Гамлету более настойчиво, непримиримо и разительно вести свою мысль.

… Мне посчастливилось: когда писались эти строки, я услыхал по радио голос Качалова, старый благородный Дух явился вовремя, чтоб поддержать «мою решимость». Передавалась в записи сцена из «Гамлета» (которого когда-то ставил в Художественном театре Гордон Крэг) — приезд актеров, где Качалов исполнял роли Гамлета и Полония. Тут-то был оценен вполне по «достоинству» этот лукавый царедворец. Какой он, оказывается, страшный в своей самоуверенной никчемности, в своей возмутительной бессмертной неуязвимости, как издевательски самодовольно хохочет он, этот непогрешимый хозяин мира. Ничего не было в этом исполнении от шаржа или шута горохового, почтенности же, весьма почтенной почтенности, хоть отбавляй, до дурноты, и сколько, однако же, обобщения!

Я скажу, что в этой сцене Скофилд зря мечет свои стрелы: разве этот вздремнувший было по старости лет и лепечущий привычные пошлости старик — разве это мишень?

Возвращаюсь к Гамлету; мертвый Полоний помог ему больше, чем живой. Живой Полоний все время ускользал от его преследований, ссылаясь на свою почтенность, и не допускал, чтоб его личное, «частное», превращали в «общее», — мертвому Полонию деться было некуда, и тут его наконец-то настигает Гамлет. Просто и значительно проводит эту сцену Скофилд. Есть у него здесь повод и для эмоций, ибо он сожалеет, что убил Полония, однако ему сейчас не до чувств, есть повод и для иронии, когда он говорит мертвому Полонию, что рискованно быть слишком изворотливым. Но Гамлет не увлекается сейчас и иронией. Он *думает*. Он говорит о «тщете», не в смысле суеты сует и всяческой суеты перед лицом смерти (для размышлений на эту тему драматург дает ему место в последнем акте трагедии), а о «тщете» как о смысле, вернее, как бессмыслице жизни, которую человек изукрашивает всяческой мишурой. Эта мысль и ожидаема и неожиданна у Скофилда, она неожиданна, потому что не звучит заученной сентенцией, она ожидаема, потому что мысль Гамлета все время медленно сверлит в этом направлении.

Ему нужно доискаться причин, проникнуть за видимость вещей, за эту дверь, — я не скажу, что он стучит в нее кулаками, он просто пробует тихо открыть ее, быть может, он не очень энергичен, зато упорен. Он смотрит на Клавдия, Гертруду, Розенкранца, Гильденстерна двойным взглядом — мы знаем, что у него есть личный счет против них; будет время — он его предъявит, а пока он не торопится, и мы знаем, почему он не спешит, — он хочет понять, *кто* они, *что* ими движет, прощупать корень, из {460} которого растут эти ядовитые цветы, а притча о флейте служит ему самому руководством.

В поисках причин Гамлет обращается к книге — знаменитый проход с книгой оправдан не только традицией, но и по существу, а прославленные «слова, слова, слова», которые каждый Гамлет старался сказать по-своему, и здесь не просто «слова», но именно слова *этого* Гамлета: не меланхолия, не отчаяние, не скорбное презрение, а досада, даже обида на то, что и этот ключ, на который он возлагал надежды, не подходит к замку, — и здесь у Гамлета вырывается легкий стон, жалоба на бессилие слов.

Монолог «Быть или не быть» во второй раз произвел на нас меньшее впечатление, чем в первый. Но когда мы слышали его впервые, казалось, что он действительно прочитан *впервые*, и это важно было не только для впечатления от Скофилда, — в смысле не наигранной, а одушевленной убедительности, — но еще важнее для впечатления от Гамлета, от *этого* Гамлета. По свежим следам своих наблюдений он осмысливает на наших глазах то, о чем он говорит, пытаясь уразуметь каждую фразу, задерживаясь, почти останавливаясь на ней, словно его самого озадачивает, поражает мысль, которую он невольно произносит. Это не пытливость философа и не исследовательский жар ученого — это непосредственное познание истины наивным, неискушенным сознанием, то, что называется «открылись глаза», — откровение, — и он невольно обращается к зрителю, как это бывает с человеком, которому надо поделиться взволновавшим его событием.

Становится понятным поведение Гамлета в сцене, где король молится, а принц вбегает, пылая гневом: он воздерживается от того, чтоб пронзить его шпагой, хотя, казалось бы, трудно удержаться, чтоб его не пронзить. Соображения, по которым Гамлет оправдывает свое бездействие в эту минуту, при всей их внешней убедительности никогда и никем, в том числе самим Гамлетом, не признавались удовлетворительными, и все — ученые, режиссеры, актеры — занимались мотивами этого не оправдываемого ими бездействия.

Как происходит дело в данном случае? Гамлет не уклоняется от расправы с Клавдием — он откладывает расправу, но не по мотивам воли или совести, которые у него якобы не в надлежащем порядке, нет, — решение принято и не противоречит совести. *Не созрела мысль*, — удержал руку Гамлета не психологический или моральный мотив, а интеллектуальный. Ведь главное для него — *понять*: материя обширна и требует времени; на протяжении всего действия этим и был занят его мозг, а не тем, чтоб укрепить свою решимость или договориться со своей совестью. И, если угодно, оптимистическое впечатление, которое так очевидно производит этот Гамлет, вызвано не тем, что он сильный, страстный, цельный, непосредственный, — все это есть, но, главное, тем, что он *думает*. Думает, просто думает — разве это не прогресс?

{461} Я присоединяюсь к А. Аниксту (статья в «Советской культуре»), соображения которого я сформулировал бы так: это Гамлет мыслящий, хотя и не мыслитель. Только я не сетовал бы по этому поводу — лиха беда начало, дайте, как говорится, человеку подумать! Он мыслит. Правда, при всем том, что он богат темпераментом, ему не хватает *темперамента мысли* — недостаток, на наш взгляд, и если нас спросят, какого мы хотим видеть Гамлета, мы ответим: вот такого, оружием которого становится мысль — страстная, пронзительно-жгучая, разрушительная и созидательная, непрерывно растущая. Однако и у этого Гамлета есть мысль и *она движется*! И если ему, этому современному европейскому Гамлету, надо, не торопясь, спокойно, с сознанием важности предмета, самостоятельно объяснить себе этот мир, прежде чем его переделывать, отдадим должное его занятию и не станем его торопить.

… В спектакле сцены с королем (в «мышеловке») и затем с королевой служат Гамлету не только для того, чтобы злорадно уличить одного и печально обличить другую, но чтоб на этом примере, на этом «материале» познать природу человеческую.

Гертруда и Клавдий ведут себя так, чтоб доставить этот материал в изобилии. Когда их видишь вдвоем, кажется, что они только что вырвались из объятий друг друга или спешат поскорее вернуться в эти объятия. Они соревнуются, кто из них предъявит друг другу больше доказательств того, что это у них медовый месяц. Они настолько поглощены друг другом, что равнодушны ко всему, кроме того, что касается их отношений друг к другу.

Гертруда не сводит затуманенных глаз с Клавдия даже во время придворных церемоний или государственных дел — все это в ее глазах «мишура» по сравнению с «главным» для нее. Среди толпы придворных она никого не замечает, кроме одного Клавдия, она улыбается и глядит на него так, словно кроме них двоих кругом действительно никого нет. Кто-то из рецензентов даже ужаснулся этому неслыханному нарушению придворных приличий.

Что до Клавдия, то он, чувствуя на себе ее влюбленный взгляд, а только это он и чувствует, необыкновенно польщен и страшно хорохорится по этому поводу, и стоит, и сидит, и двигается подбоченясь, и улыбка, которая не сходит с его лица, вызвана тем, что он обладает женщиной, о которой раньше не смел и мечтать, и что она довольна им. И кажется, что победа над этой женщиной важнее ему любой другой победы, — вот этот-то успех и сделал его таким добрым, снисходительным, благородным, привлекательным, порой растроганным. Нет, не потому он такой, что из высших режиссерских соображений «должен быть достойным противником Гамлета», а по изложенной выше причине — в этом «загвоздка». И надо сказать, что Алек Клуне развивает эту линию весьма ненавязчиво и деликатно: есть, мол, здесь второй план, он-то главный — «Гертруда», — я намекаю на это молча, и {462} кто поймет — отлично, а кто посчитает, что первый план тут «Король» и все прочее в этом духе «достойное» (что, впрочем, артист вполне достойно и выражает), то пусть так и думает — претензий не имеется.

Правда, не только эта любовно-эгоистическая, самодовольно-мужская тема привлекает актера, есть и другой, более принципиальный мотив. Питер Брук рассказывал, что в свое время Алек Клуне играл Гамлета, и возникает вопрос — отражается ли это на образе Клавдия?

Я ответил бы, что этот Клавдий не питает зла к Гамлету. Он побывал в шкуре Гамлета, понимает его и поступил бы так же и сейчас, будь он на месте Гамлета. Но и на своем месте, Клавдия, он считает, что поступает правильно. Он полагает, что жизнь есть жизнь и что каждый по-своему прав. Бога, мораль, долг — все это, конечно, надо учитывать, но не на это ориентироваться. Есть сильный, и есть слабый — не надо нежничать, если ты бьешь, но и не хныкать, когда тебя бьют. Он, Клавдий, победил благодаря своей ловкости, красоте, силе и уму, но если завтра его сразит более сильный, что же, он возмущаться не будет — закон жизни!

Таков этот наивный цинизм дикаря в королевской мантии, звериная мораль добродушного убийцы — разве это не превосходная иллюстрация к размышлениям Гамлета, не «материал» для него?

Что касается королевы, то нельзя согласиться с теми оценками игры актрисы, которые указывают, что как «любовница» Гертруда «убеждает», она «доходит», а вот как «мать», оказывается, не «доходит». Вряд ли эта затянувшаяся привычка рассовывать качества героя по полочкам может все же объяснить человека: тут она, дескать, жена, а там — мать… Да, но она прежде всего — женщина. Гамлет так и выражается: «Woman!», и еще более развернуто выражается: «Слабость, имя твое — женщина!» — «Frailty, thy name is woman!»

Слово «frailty» толковали в наших переводах по-разному: и как «бренность», «суета сует», и как «вероломство», «низость», и как «ничтожность», и как «слабость». Диана Уиниард выбрала именно это последнее понимание слова — возможны и другие, и это только показывает, как необозрим Шекспир. Артистка прекрасно раскрывает это свойство Гертруды, не как черту характера, а как *принцип* характера, много разъясняя нам в образе королевы. И это в ней бессознательное начало, а не какой-нибудь умысел, хитрость или каприз; ее природа, а не расчет, — различие важное, ибо атаки Гамлета направлены не против дурных нравов ради их исправления, а против самих основ старого мира, порождающего эти нравы.

Гертруда без вины виноватая, это затрудняет задачу, ибо, если все свести к тому, что она виновата, то ее надо наказать без всякой проволочки, только и всего! Наказание — расплата преступнику, но преступление-то остается — вот куда смотрит Гамлет. {463} Конечно, преступника наказывают, чтобы и ему и другим не было повадно, — эта задача «не снимается», но не она составляет сферу деятельности данного литературного героя. Он исследует причину причин, — если одни преходящи, то другие — основательны. Поэтому Гамлет был и остается, и если его долго не выпускать на сцену, он на нее заберется, быть может, с лишним шумом. Нет, уничтожая Гертруду, он не уничтожает «слабости». И в самом деле, все триста с лишним лет после ее насильственной смерти она под тем или другим именем, в тех же башмаках, в которых хоронила мужа, спешила, постукивая каблучками, на свидание с другим. Гамлет знает об этом наперед — поэтому он не спешит с местью: он думает!

В чувственности, которую находят у Гертруды английского спектакля, есть, однако, женственность, грация, так же как есть женственность в ее материнстве — нельзя же абстрагироваться от образа и наставительно поднимать палец: она же — *мать*! Да, но здесь это материнское чувство молодой еще женщины к уже взрослому и самостоятельному сыну. Она нежна с сыном, и ее покаяние глубоко и искренне — она недостаточно «твердая» натура, для того чтобы и здесь устоять. И когда она, обессилевшая от переживаний, прислоняется к груди сына, а он прижимает ее к себе, ее лицо выражает беспомощную печаль над тем, почему жизнь складывается так, а не иначе, а на лице Гамлета печать раздумья — и здесь перед ним задача, непосильная задача. И не оттого ли, в конце концов, непосильная, что не пришло время для ее разрешения?

Мы снова возвращаемся к Гамлету, хотя его деятельность — его внутренняя жизнь — закончилась со вторым актом спектакля и продолжается внешняя, правда, довольно блистательная, но волнующая нас меньше. В последнем акте спектакля есть сцена поединка с захватывающим моментом перелома от игры к делу, от смешного к страшному, от жизни к смерти, есть безумие Офелии, которое, что бы о нем там ни говорили, поражает своей грубо сказанной, законно неприятно сказанной правдой о жизни, к которой пробивается, хоть еще и не пробился, Гамлет.

Но почему же жизнь Гамлета в последнем акте есть только инерция, все более ослабевающая и замирающая? Если сценическая трактовка спектакля кое в чем восходит к Гордону Крэгу, то драматическое толкование — к Гренвиллу-Баркеру. Известный английский шекспиролог считает, что перелом в душе Гамлета, когда его затянувшееся бездействие переходит в энергичную акцию, начинается с момента его поездки в Англию и возвращения с пути. Эту позицию разделяет и осуществляет в своей постановке Питер Брук, считающий, что к этому-то моменту Гамлет «наконец примирился с необходимостью стать другим и сознательно решил покончить со своей слабостью».

Нам всегда казалась эта концепция уязвимой, вызванной, что весьма понятно, нетерпеливым желанием видеть Гамлета «наконец» {464} сильным, — концепция более эмоциональная, чем научная, с которой неохотно соглашается Шекспир. Последний, для того чтобы поддержать престиж своего комментатора (который в других областях, например в вопросе о «контрастах», оказал драматургу неоценимую услугу), должен был бы пойти на весьма чувствительные уступки, например расстаться со сценой на кладбище — по крайней мере со всей ее частью до похорон Офелии, то есть и со своими гениальными могильщиками, не говоря уже о гениальных диалогах Гамлета с Горацио. По существу, Шекспир и расстается с ними, как это мы могли убедиться в спектакле, не критически освоившем теорию Гренвилла-Баркера. Да как же иначе!

Трагические размышления Гамлета на кладбище не уступают его предыдущим монологам в период рефлексии — ни в силе, ни в содержании; скорее, они приобретают еще большую силу и еще более глубокое содержание; можно сказать, что здесь вершины гамлетовской критики мира. Однако Гамлету, который перешагнул через размышления во имя действия и примирился с необходимостью стать другим, который жаждет столкновения и, может быть, даже сожалеет (а психологически это неизбежно), что терял время на рассуждения, запуская дела, такому Гамлету делать на кладбище нечего, это для него непредвиденная, озадачивающая его и даже раздражающая задержка, которой, однако, Гамлет у Шекспира пользуется жадно и неутолимо.

Я не видел, как играл эту сцену Джон Гилгуд — знаменитый предвоенный Гамлет Англии, тоже находившийся под влиянием Гренвилла-Баркера. Должно быть, он закрывал глаза на эти просчеты, поскольку действенность Гамлета была для него решающей проблемой, но для Пола Скофилда, у которого эта проблема не является самой актуальной, подобные уступки непростительны; вот он и поплатился за них — сцена самая глубокая в пьесе оказалась самой поверхностной в спектакле.

Гамлет в этой сцене зло вышучивает людей, которые жизнь превращают в суету, и кажется, что даже благодарит смерть за то, что она наказала их за лишнюю самонадеянность. Но он поднимает свой голос против смерти, когда берет в руки череп бедного Йорика: человек — че‑ло‑век! — полный кипучих сил, ума, юмора, таланта, превращен в прах тупой и бесстыдной смертью.

Образ Смерти является для Гамлета обобщающим символом всего несправедливого, всего враждебного человеку, Жизни.

Не почувствовал этого зритель, потому что не почувствовал актер. Если бы думающий Гамлет Скофилда собрался здесь с мыслями — больше, чем где бы то ни было, ибо здесь, а не впереди или позади их кульминация, — если бы достиг проникновенной мыслью возможно высшей точки, достиг бы цели, тогда он впору и обнажил бы шпагу и сделал дело, исполнение которого откладывал.

{465} Увы, он появляется на кладбище уже готовым, созревшим, «полным решимости», — он задерживается здесь «по пути» и с любопытством, не больше, оглядывает это место и из любопытства, не больше, вступает в беседу с могильщиком. И я не сказал бы, что он здесь думает, — он выражает мысль, он просто передает мысли Шекспира; и максимум, что мы можем сказать, это что он с ними согласен. Его, естественно, несколько тяготит такое количество высказываний, которые, пожалуй, не совсем к лицу «полному решимости» Гамлету, и режиссер облегчает его страдания, вымарывая весьма существенные строки Шекспира. Не может не удивить, что режиссер, провозгласивший щепетильное обращение с Шекспиром, походя выбрасывает такие перлы. Впрочем, даже оставшиеся, сохраненные драгоценности тоже обесценены.

Гамлет берет в руки череп бедного Йорика, и, хотя печаль по традиции слегка затуманивает его лицо, она скоро рассеивается, и обращается он к Йорику, может быть, не равнодушно, но и без особой проникновенности; и если бы его упрекнули в холодноватости, он, возможно, объяснил бы, что все это он знает, думал-передумал, говорил-переговорил, зачем повторяться?..

Он делится с Горацио своими соображениями об Александре Македонском: Александр Македонский превратился в землю, из земли добывают глину, глиной затыкают бочки, значит, и т. д. Говоря это, он прохаживается взад и вперед, словно читает лекцию, кстати, налицо слушатель, да еще студент, было бы уместно, если бы Горацио заносил здесь в записную книжку афоризмы своего знаменитого друга, благо тот ему завещал поведать о нем грядущим поколениям.

*Ток мысли*, за которым мы следили до сих пор с таким увлекающим нас вниманием, стал иссякать как раз тогда, когда мы ожидали его высшего напряжения. Досада!

И от встречи с Лаэртом мы ожидали большего. Когда Гамлет с открытой душой обращается к Лаэрту, то здесь не только чувство, но и мысль (мы ничего не собираемся навязывать актеру, мы стараемся судить его согласно закону, которому он сам подчиняется, и мы ничего не желаем, кроме того, чтобы он был верным самому себе) — мысль о том, что у Гамлета с Лаэртом есть нечто общее в их судьбе. И у Лаэрта задета честь, и у него убили отца, и он горит местью, но в то время как Гамлет бездействует и ссылается на то, что нельзя убивать молящегося Клавдия, Лаэрт объявляет, что убийцу своего отца он убьет даже в церкви — прямая полемика с Гамлетом, полемика и вызов! И мысль, о которой мы говорим и которую внушил нам Скофилд, мысль, так сказать, продолженная нами, состоит в следующем: имеет ли позиция Лаэрта, во многом привлекательная (хотя Ричард Джонсон выражает ее солдатски прямолинейно), то есть действие ради действия, имеет ли эта позиция преимущество перед позицией Гамлета: действие должно потесниться ради мысли, {466} даже в ущерб действию. Вот в чем вопрос! Пока что оба спорщика легли рядом мертвыми, и спор, стало быть, не закончен.

И еще одно: мысль о предстоящей смерти — ненужно, не вовремя внушенная режиссером Гамлету (он «знает, что “запятнанным” он не сможет жить») — затормаживает актера в последнем акте. Нельзя сказать, что Гамлет чувствует себя обреченным, однако он выглядит примирившимся, примирившимся «в высшем смысле», он со спокойным мужеством взирает на смерть! Это слишком эпично для драмы, для Шекспира, наконец, для Гамлета, который бьется до последней минуты — так либо иначе, мыслью или шпагой — и которого «мудрость» смерти не украшает; к сожалению, это расхолаживает и нас, оказавших герою свое доверие.

Как хорошо, что в последнюю минуту актер спохватывается и берет реванш в самом финале. Умирает Гамлет прекрасно, хочется сказать, так же, как жил, — лицо его прекрасно, на нем не скорбь прожитой жизни и не безмолвие примиряющей смерти, а светлая мысль — вот что мы и уносим с собой. Режиссер добивается того, чтобы мы могли глядеть на лицо Гамлета и дочитать в нем то, что он не успел сказать. Волнует сцена, где Горацио обнимает обеими руками тело Гамлета, подхватывает его, уже падающего, сползающего, словно удерживает ускользающую жизнь, и держит вот так, обеими руками, уже умершего друга, не желая отдать его никому.

Когда Горацио пытается выпить яд, чтоб умереть вместе с другом, Гамлет останавливает его, и с такой неожиданной живостью, словно он забыл, что умирает, что «примирился» со смертью, что знает, что «не сможет жить». Нет, ничуть не примирился в это последнее мгновение. Глубокий смысл вносит актер в свои последние слова самим их произнесением. Он просит Горацио поведать людям про его жизнь — то есть про то, чем он все это время жил, — он требует, приказывает… И вот мысль о том, *чем* он жил, во имя *чего* он жил, застыла на его мертвом лице…

1956 г.

## «Ромео и Джульетта»,«Двенадцатая ночь», «Гамлет»Шекспировский мемориальный театр.Стратфорд-на-Эйвоне

Мы дожидались, когда наконец раздвинется занавес и возникнет легкий профиль декораций, задающих оптимистический тон всему спектаклю, и послышится перебранка слуг на самом что ни на есть живом шекспировском языке, да еще в его, так сказать, чистом стратфордском произношении, когда наконец появится Ромео с товарищами. Мы дожидались их, чтоб отправиться {467} на бал к синьору Капулетти, более, пожалуй, нетерпеливые, чем даже сам Ромео, ибо, если ему пока что ничего еще не было известно о Джульетте, то мы уже кое-что о ней знали по тем слухам, которые шли из Ленинграда, где до Москвы проходили спектакли стратфордского театра, — слухам разноречивым, но весьма заинтересовавшим всех любителей Шекспира.

И вот когда Джульетта появилась, то среди осадивших зал театралов возникла настороженность, даже сдержанность, если не сказать больше; она возрастала в течение всего первого акта, и многие, как ни странно прозвучит в данных обстоятельствах это слово, были «шокированы», увидев такую Джульетту.

Мы свыклись и как-то даже примирились с целой серией и зарубежных и отечественных небесно-воздушно-голубых Джульетт и не сразу способны очухаться, когда нас с этого высокого градуса сбивают. А градус этот часто порождается той надрывно-умилительной почтительностью к классикам, за которой не видно порой даже простого любопытства.

Прежде чем приступить к Шекспиру, иной режиссер или актер воздевает руки горе, восклицает: «О, Шекспир, о!» — и на этой вот ноте ставит или играет. Англичане в показанных ими спектаклях отнеслись к Шекспиру как-то более просто, по-свойски, быть может, потому, что это их земляк, и кажется, что такого рода «каждодневные» взаимоотношения пришлись бы по душе и самому автору «Гамлета». Я, естественно, не против «возвышенного», порой весьма нужна эта устремленность ввысь, дабы мы, грешные, помнили себя и не забывались, — позволим себе здесь возвышенный слог, — навеки нас пронзила благотворная поэтическая стрела Улановой.

Но как не раз уже было сказано: есть Шекспир, и нет ему конца, масштаб его гигантский — от неба и до земли, на самой крайней точке которой, на самой низшей, а кто скажет и низменной, возникла маленькая фигурка стратфордской Джульетты. О ней мало сказать, что обыкновенная, — она и среди обыкновенных поразит своей обыкновенностью, простоватостью, совсем не верится, что она дочь знатного вельможи Капулетти (хотя бог его знает, каковы они там были, ихние дочери!), скорее, она из среды простолюдинов, тех самых, которые заглядывают порой в господские чертоги, поражаясь больше всего тому, что видят там не родовитую черноокую синьору, а «свою», рядовую рыжеволосую англичанку, рыженькую! Вероятно, вы можете ее встретить на улице современного Стратфорда; кто она? — может быть, цветочница или продавщица из тамошнего универмага, в лучшем случае студентка и даже школьница, — вы встретите ее и не обратите на нее ни малейшего внимания, ведь таких «тысячи». Вот по этой-то причине, кажется, театр и обратил на нее наше внимание, наше и тех «тысяч», которые узнают себя в этой Джульетте скорее, чем в любой другой, отодвинутой от них за тридевять земель пресловутым «О, Шекспир, о!».

{468} Меня привлекает такой замысел, хоть и резковато выраженный, он подчеркивает, что театр этот, под руководством Глена Байем-Шоу, хотя и Мемориальный, но не музейный; становится понятным, почему в центре спектакля оказался народный образ кормилицы в великолепном исполнении Анжелы Бэддели. Кормилице мы должны быть благодарны за то, что она вырастила нам эту Джульетту, упомянутые свойства которой она воистину впитала с молоком кормилицы, а не матери. И, забегая вперед, скажем, что хотя этой Джульетте и не удалось побороть недоброжелательность окружающего ее мира, однако она одолела предубежденность публики и в конце концов победила доброе ее большинство. Ибо хотя перед нами как будто заурядное существо, но незаурядная актриса, и незаурядность ее выразилась в том, что в своей простой девушке она сумела обнаружить и внушить тысячам таких, как она, какие таятся в них духовные силы и как обнаружатся они, когда наступит для этого случай.

Вначале она девочка-подросток, скорее, даже мальчишка-сорванец, с «отвратительными манерами», не только чуждая всему женственному, но как бы даже презирающая все эти «нежности», хотя в ее дикой, еще неоформившейся, неуклюжей грации чувствуются запрятанные в ней жемчужины. И вдруг они обнаруживаются, все сразу, необыкновенно щедро, неожиданно для нас и даже для нее, — появляется то лучшее, что можно сказать словом «девушка»: на наших глазах расцветает это молодое дерево — переходы и переливы пробуждающегося, проснувшегося и уже бурлящего чувства. Джульетта неспособна охватить его, настолько оно непомерно. Но ее ждут еще большие испытания. Ужас жизни обрушивается на нее как ураган, и вот она, хрупкая, худенькая — в чем только душа держится, — дрожит как натянутая струна, но не слабеет и не рвется… Наконец она становится героиней трагедии, пусть и маленькой героиней, а не величественной матроной, но тем более порождая в наших душах растроганность и уважение к ее стойкости.

И когда она, притихшая, мертвая, лежала, прислонившись к Ромео, я подумал, что она недаром прожила свою жизнь, что она дорого продала свою жизнь, что в свои четырнадцать лет она пережила целую жизнь, если мерить ее не прожитым, а пережитым, — эта маленькая, милая, тоненькая Джульетта, мисс Дороти Тьютин!

Что касается Ромео, то, напротив, мне показалось, что он должным образом не использовал отпущенной ему жизни и умер, так сказать, «преждевременно». Я не собираюсь предъявлять особых претензий — все, что положено для Ромео, и было здесь предложено. Он и молод (что на сцене не так уж часто встречается), и красив, и благороден, и добр, и честен, и порывист, и еще что вам угодно в этом же духе. Чего не хватает этому Ромео — не артисту Ричарду Джонсону (блистательно проявился его талант в характерной роли сэра Эндрю Эгьючика в спектакле {469} «Двенадцатая ночь», например), а именно Ромео, — чего ему не хватает — это искры божьей! Он объясняется в любви Джульетте, а она слушает его, но я больше верю ей, хотя она только слушает, чем ему; в ее молчании больше любви, чем в его словах, хотя это молчание Дороти Тьютин, а слова принадлежат Вильяму Шекспиру. Ибо для нее любовь — это неизведанная страна, это целый материк, о существовании которого она не подозревала и открытие которого потрясло все ее существо до основания. Что касается его, то складывается впечатление, что он уже совершал по нему кое-какие экскурсии. И хотя он влюблен по уши и даже больше, не спорю, но без озарения, без вдохновения, без звуков сладких и молитв. Он любит, но, боюсь, еще не понимает, что Джульетта встречается только раз в жизни, и не только в его жизни, но и в нашей, ему просто-напросто посчастливилось — и, видит бог, напрасно! Любовь его и добродетельная, и рыцарская, и самоотверженная, и прочее, и прочее, но нет здесь той капли безумия, которая является «рациональным зерном», из какого вырастает весь этот образ. Правда, в дальнейшем актер спохватывается — что имеем, не храним — и пытается наверстать упущенное, но, увы, поздно, поздно…

На втором спектакле, показанном англичанами, на «Двенадцатой ночи», я впервые полностью оценил юмор этой знаменитой комедии, особый вкус и обаяние этого юмора, именно потому, что это английский юмор, переданный английскими актерами, природный юмор англичан, который даже как юмор сам по себе воспринимается лучше благодаря своему национальному колориту. Кого, однако, мы поставили бы в центре внимания — это гостью самого театра итальянскую художницу Лилу Де Нобили. Шекспир в этой комедии не только поощряет, он обязывает всех фантазировать, и сам, не дожидаясь, подает этому пример. Нобили доверилась Шекспиру, пожалуй, больше других участников спектакля, обнаружив массу фантазии и бездну остроумия даже в самом выборе красок, в колорите, в композиции, сочетая привольное воображение и юмор. Она проникает во все закоулки комедии, охватывая ее со всех сторон, и без ее беспрерывного комментария просто невозможно, да и не хочется, слушать монологи и диалоги.

Прекрасно ухватил шекспировский дух молодой режиссер Питер Холл — цельность и органичность комедии удивительны. Режиссер словно предоставляет комедию ее собственной воле, пусть-де идет туда, куда заблагорассудится, он только чуть-чуть поглядывает, чтоб она не выходила за пределы меры и вкуса. Живость, непринужденность, непосредственность юмора таковы, что подчас казалось, что мы общаемся с самим Шекспиром.

Характер постановки служит ее идейному замыслу — вольнолюбивость, самобытность человеческого духа противостоят мрачности и тупости Мальволио, который на всякое проявление человеческой жизненности и человеческого устремления собирается {470} наложить свою мертвую руку. Режиссер и актер Марк Дигнэм не занимались мелочным изобретательством шуток, чтоб так или иначе, но «разоблачить» героя, нет, они дают ему возможность полностью проявить свой нрав так, как это ему самому хочется, и тут-то он попадается в ловушку, ибо чем он серьезнее, тем смешнее, чем он более важен, тем более ничтожен, чем он самоувереннее, тем невежественнее, — и вот вокруг этой неподвижной оси вертится и пенится карнавал жизни.

Что касается «Гамлета», то, честно говоря, мы ожидали большего. Впрочем, ведь после почти любого «Гамлета» мы можем сказать, что ожидали большего — испокон веку зритель вкладывал в этот образ свои затаенные думы, и то, с чем он не может смириться, и то, на что уповает, — и каждый раз, когда он отправляется смотреть «Гамлета», он ждет откровений и открытий. Случается, правда, что он бывает вознагражден. Мне могут сказать, и не без основания, что приезжий театр, собственно, и не собирался выступать с какими-нибудь особыми концепциями «Гамлета» и угадывать, что у меня там на сердце. Его задача более скромная и не менее достойная — культурно прочесть перед нами великий шедевр и, не мудрствуя лукаво, донести его до нас таким, каким он вышел из-под пера Шекспира, а если уж вас так разобрала охота фантазировать на тему желательного вам «Гамлета», то занимайтесь этим сколько вам угодно, на то театр и предоставляет вам прочную и неискаженную опору — задача тоже немаловажная, не правда ли? Правда, ответим мы, в самом деле благодарные театру за культурное дело, за внимательное, щепетильное — почти отсутствуют купюры, — в известном смысле хрестоматийное представление великой трагедии.

Король Клавдий изображен Марком Дигнэмом злодеем, каких мало, от него так и пышет злодейством, никуда нам от этого злодейства не деться — только остается злодея убить, что Гамлет и делает, к превеликому нашему удовольствию. Королева Гертруда у Корэл Браун прекрасна, и в грехе своем прекрасна, прекрасна и в своем покаянии, прекрасна и величественна, и если бы она даже появилась без короны (которую почти ни разу почему-то не снимает), мы и без того поверили бы, что она королева — королева от прически до туфель на шпильках. Полоний у Сирила Лакхэма нечто большее, чем лукавый царедворец, это целый тип — тип обывателя, который «себе на уме», и поэтому проигрывает. Лаэрту Эдуарда Вудворда, на наш взгляд, не хватает темперамента, так же, впрочем, как и всему спектаклю; Лаэрт вял, апатичен, часто задумывается, чаще, пожалуй, чем сам Гамлет. Офелию играет Дороти Тьютин, и этим уже много сказано, хотя в сцене безумия, на наш взгляд, она кладет лишние патологические акценты.

Наконец, Гамлет. Сразу видно, что Майкл Редгрейв — прекрасный актер, с великолепными данными, которыми он владеет мастерски, это, можно сказать, профессиональный шекспировский {471} актер, и мы охотно верим, что в любой шекспировской пьесе он чувствует себя как дома. Даже об его образе нельзя сказать, что он лишен всякого толкования, — Гамлет такая фигура, что исполнитель, хочет он или не хочет, невольно дает ему свое толкование, и оно становится видным даже, так сказать, через голову актера.

У Редгрейва Гамлет уже не юноша, это мужчина в расцвете сил, человек серьезный, как говорится, положительный, даже практический, в лучшем смысле этого слова, и пресловутая меланхолия ему просто не к лицу. Он человек, и ничто человеческое ему не чуждо, правда, в общепринятых пределах, — ему свойственны и справедливый гнев, и трезвость, но и чувствительность, и спокойствие — это во всяком случае, но и мысль, за которой он охотно следует, хотя, быть может, и не слишком спешит, и порыв доброго сердца, и страсть. И вот в качестве такого нормального человека, человека, как все, каким и должен быть человек, он оказывается в обстоятельствах, в которые попал Гамлет, и ведет себя так, как Гамлет, не уклоняясь от предначертанной автором стези, однако в полном согласии со своей натурой, вот, мол, как должен вести себя каждый из нас, очутись он в положении Гамлета. Он, стало быть, предпочитает это нормальное русло, и если порой выходит за его пределы, то, во-первых, не слишком далеко, а во-вторых, и там, вне русла, он находится на должном «уровне», и даже безумный он не теряет головы. Я не сказал бы, что дела всего мира, человечества, прошлого и будущего, жизни и смерти захватывают его до конца, хотя, конечно, не безразличны ему — в сцене с черепом Йорика, например, он больше отдает долг печали человеку, которого он помнит, и меньше мыслям, которые вызывают у Гамлета останки некогда жизнерадостного человека. Актер достойно играет роль достойного человека и словно бы хочет сказать нам: во всех случаях жизни надо оставаться порядочным человеком — не делать из этого мирового события, а следовать этому, как чему-то само собой разумеющемуся, быть благородным человеком, быть джентльменом. Что же, это — мысль, и не худшая, однако для Гамлета этого, пожалуй, маловато.

Гастроли стратфордского театра закончились. Посредничество Шекспира в деле взаимопонимания и дружбы народов всегда играло большую роль, а после его дружественного визита с берегов родного Эйвона на берега Москвы-реки эта роль выросла еще больше, и нам остается только пожелать, чтоб ничто не мешало Шекспиру выполнять его благородную миссию.

1959 г.

# **{****472}** Библиографическая справка

1. Написана на материале статей «Мой друг» («Литературная газета», 1932, 11 декабря), «Николай Погодин» («Театр и драматургия», 1933, № 6, 7, 8) и глав о драматургии Н. Ф. Погодина в книге «Вопросы социалистической драматургии» («Советский писатель», 1934); заключительная часть статьи (об исполнении роли Гая М. Ф. Астанговым) — из дневниковых записей автора. Впервые опубликована в сборнике статей Ю. Юзовского «Зачем люди ходят в театр…» («Искусство», 1964). Печатается по тексту этого сборника. [↑](#endnote-ref-2)
2. И в настоящее время, тридцать лет спустя, эти вопросы не потеряли актуальности. [↑](#footnote-ref-2)
3. В тридцатые годы среди драматургов и критиков был в ходу термин «потолок». Сторонники «потолка» тяготели к камерной, бытовой и психологической «домашней» Драме, противники находили, что «потолок» мешает развернуться и им и их героям. [↑](#footnote-ref-3)
4. Опубликована в журнале «Литературный критик» (1934, № 6) под названием «О “Даме с камелиями” и красоте жизни» и в книге Ю. Юзовского «Спектакли и пьесы» (Гослитиздат, 1935) под названием «В поисках стиля» (первые три части статьи). Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-3)
5. Первая часть статьи была опубликована в «Литературной газете», 1934, 26 марта («Зритель примет»), вторая — в «Литературной газете», 1935, 5 февраля («Спектакль-праздник»); под названием «Театр Охлопкова» эти части печатались в книге «Спектакли и пьесы». Третья часть статьи впервые опубликована в сборнике «Зачем люди ходят в театр…». Печатается по тексту этого сборника. [↑](#endnote-ref-4)
6. Так некоторое время назывался Реалистический театр. [↑](#footnote-ref-4)
7. Опубликована в «Литературной газете», 1934, 14 марта, и в сборнике «Спектакли и пьесы». Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-5)
8. Опубликована в «Литературной газете», 1934, 22 мая, и в сборнике «Спектакли и пьесы». Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-6)
9. {473} Опубликована в «Литературной газете», 1934, 24 мая, и в сборнике «Спектакли и пьесы». Печатается по тексту книги Ю. Юзовского «Разговор затянулся за полночь» («Советский писатель», 1966). [↑](#endnote-ref-7)
10. Опубликована в «Литературной газете», 1934, 22 сентября. Напечатана в книге «Спектакли и пьесы». [↑](#endnote-ref-8)
11. Фрагмент статьи «Освобожденный Прометей» («Литературный критик», 1934, № 10). Публиковалась в сборнике «Спектакли и пьесы». Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь». [↑](#endnote-ref-9)
12. Написана на материале статей «Непреодоленная Европа» — о пьесе Ю. Олеши «Список благодеяний» в постановке Вс. Мейерхольда («Литературная газета», 1931, 15 июня) и «От Олеши до Финна» («Литературный критик», 1935, № 6). Вошла в сборник «Спектакли и пьесы». Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь». [↑](#endnote-ref-10)
13. Опубликованы в газете «Советское искусство», 1936, 5, 11 и 29 июня, 11 и 23 июля. Печатаются по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». Письмо от 23 июля — по тексту газеты. [↑](#endnote-ref-11)
14. Опубликовано в газете «Советское искусство», 1937, 5, 11 и 23 марта. [↑](#endnote-ref-12)
15. Опубликована в газете «Советское искусство», 1938, 12 июля. [↑](#endnote-ref-13)
16. Написано в 1941 – 1942 гг. Характеристика спектакля «Надежда Дурова» была напечатана в «Правде» (1941, 7 октября); большая же часть статьи впервые опубликована в книге «Зачем люди ходят в театр…». Печатается по тексту этой книги. [↑](#endnote-ref-14)
17. Впоследствии это место прекрасно показывал Ливанов — резервы энергии, которые Забелин мог израсходовать на стройку электростанций, он вкладывал в торговлю спичками! [↑](#footnote-ref-5)
18. Опубликована в газете «Литература и искусство», 1944, 30 сентября. С дополнениями напечатана в книге «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-15)
19. Опубликована в «Театральном альманахе», кн. 1 (3), ВТО, 1946. Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-16)
20. {474} Написана на материале статей «О старых и новых друзьях» («Литературная газета», 1946, 2 марта) и «О гражданской активности и излишней осторожности» («Литературная газета», 1946, 13 июля). Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь». [↑](#endnote-ref-17)
21. Первая и третья части были опубликованы в 1930 г. в газете «Молот» (Ростов-на-Дону), вторая часть — в журнале «Литературный критик», 1935, № 2, четвертая — в журнале «Огонек», 1948, № 22. Первые три части вошли в сборник «Спектакли и пьесы». Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-18)
22. Опубликована в журнале «Огонек», 1948, № 42 (под названием «Две встречи»). Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-19)
23. Статья написана в 1948 г. Впервые опубликована в 1966 г. в сборнике «Разговор затянулся за полночь». [↑](#endnote-ref-20)
24. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 1, с. 158, 159. [↑](#footnote-ref-6)
25. В сноске замечу: это было «испытание» и для Шекспира, великого знатока человеческого сердца. [↑](#footnote-ref-7)
26. Написана на материале статей «Бертольт Брехт и его “Добрый человек из Сезуана”» («Иностранная литература», 1957, № 2) и «На спектаклях “Берлинского ансамбля”» («Театр», 1957, № 8). Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь». [↑](#endnote-ref-21)
27. Написана в конце 50‑х гг. Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь». [↑](#endnote-ref-22)
28. *Овсянико-Куликовский Д. Н*. Собр. соч., т. 9, ч. 3. СПб., изд. автора, с. 64. [↑](#footnote-ref-8)
29. «… “Дядя Ваня” и “Чайка” — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного {294} символа… Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — Ваши делают это» *(Горький М*. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 28. М., Гослитиздат, 1954, с. 52). [↑](#footnote-ref-9)
30. *Добролюбов Н. А*. Собр. соч., т. 3. М., Гослитиздат, 1952, с. 206 – 207. [↑](#footnote-ref-10)
31. *Горький М*. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, с. 38 – 42. [↑](#footnote-ref-11)
32. *Ермилов В*. Драматургия Чехова. М., «Сов. писатель», 1948, с. 20. Смысл этого различия сформулирован еще так: «В сущности, перед нами развертывается история своеобразного “соревнования” двух молодых дарований, решается вопрос: кто из них истинный талант?» (с. 25). [↑](#footnote-ref-12)
33. *Ермилов В*. Драматургия Чехова, с. 77 – 97. [↑](#footnote-ref-13)
34. Ежегодник Московского Художественного театра за 1943 год. М., 1945, с. 154. [↑](#footnote-ref-14)
35. *Чехов А. П*. Собр. соч. в 12‑ти т., т. 11. М., Гослитиздат, 1956, с. 359, 360. [↑](#footnote-ref-15)
36. Ежегодник Московского Художественного театра за 1943 год, с. 161 (запись И. Я. Гремиславского). [↑](#footnote-ref-16)
37. «Сов. культура», 1955, 5 февр. [↑](#footnote-ref-17)
38. *Ермилов В*. О драматургии Чехова. — «Театр», 1953, № 12, с. 85. [↑](#footnote-ref-18)
39. *Паперный З*. А. П. Чехов. М., Гослитиздат, 1954, с. 187. [↑](#footnote-ref-19)
40. *Чехов А. П*. Собр. соч. в 12‑ти т., т. 11, с. 159. [↑](#footnote-ref-20)
41. *Чехов А. П*. Собр. соч. в 12‑ти т., т. 11, с. 318, 323. [↑](#footnote-ref-21)
42. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи, речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1952, с. 81. [↑](#footnote-ref-22)
43. Опубликована в «Литературной газете», 1959, 16 июля. Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…». [↑](#endnote-ref-23)
44. Опубликована в журнале «Вопросы литературы», 1960, № 8. [↑](#endnote-ref-24)
45. Фрагменты записей. *(Примеч. ред.)* [↑](#footnote-ref-23)
46. Фрагменты записей хранятся в личном архиве автора. Впервые опубликованы в журнале «Театр», 1977, № 12. [↑](#endnote-ref-25)
47. Рукопись хранится в личном архиве автора. Впервые опубликована в журнале «Театр», 1977, № 12. [↑](#endnote-ref-26)
48. Рукопись воспоминаний, датированных 1957 г., хранится в личном архиве автора. Опубликована с сокращениями в книге «Эйзенштейн {475} в воспоминаниях современников» («Искусство», 1974); печатается по тексту этого издания. [↑](#endnote-ref-27)
49. В 1963 г. автором была составлена (сохранилась в рукописи) небольшая книга под таким названием, в которую он включил статьи разных лет, посвященные шекспировским спектаклям. В настоящем издании этот цикл статей печатается так, как был задуман автором, включая те изменения, которые он внес в прежние публикации.

В цикл вошли статьи: «Ромео и Джульетта» (основная часть посвящена спектаклю Театра Революции и была впервые опубликована в журнале «Литературный критик», 1935, № 7, заключительная — спектаклю Тбилисского тюза, о котором автор писал впервые в «Театральном альманахе», кн. 1 (3), ВТО, 1946); «“Много шума из ничего”. Театр имени Вахтангова» (впервые опубликована в газете «Правда», 1936, 17 октября); «“Отелло”. Малый театр» (частично вошла в книгу Ю. Юзовского «Образ и эпоха» — «Советский писатель», 1947); «“Король Лир”. ГОСЕТ» (первая публикация — в журнале «Литературный критик», 1935, № 8); «“Отелло”. Театр имени Руставели» (в основе статьи — фрагмент из книги «Образ и эпоха»); «Сомнения в Гамлете» (впервые опубликована в журнале «Новый мир», 1945, № 7); «“Отелло”. Театр имени Сундукяна» (фрагменты из книги «Образ и эпоха»); «“Гамлет” у англичан» (впервые опубликована в журнале «Театр», 1956, № 2, под названием «Гамлет и другие»); «“Ромео и Джульетта”, “Двенадцатая ночь”, “Гамлет”. Шекспировский мемориальный театр» (опубликована в газете «Литература и жизнь», 1959, 9 января, под названием «Шекспировские спектакли»).

Статьи «Ромео и Джульетта» (основная часть — о спектакле Театра Революции) и «“Гамлет” у англичан» печатаются по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…», «Сомнения в Гамлете» — по тексту книги «Разговор затянулся за полночь», остальные статьи — по авторской рукописи «Шекспировская тетрадь». [↑](#endnote-ref-28)
50. «Кент. Кто здесь? Кто бродит в эту непогоду?

Джентльмен. Тот, в чьей душе такая ж непогода». [↑](#footnote-ref-24)
51. Из «Отелло»:

«Дездемона. И сделала б ты это, если б дали тебе весь мир?

Эмилия. Ох, мир — большая вещь…

Дездемона. Нет, я позволила бы проклясть себя, если бы даже из-за целого мира сделала такую низость.

Эмилия. Да ведь низость считается низостью только в мире, а если вы этот мир получите за труд свой, так эта низость очутится в вашем собственном мире, и тогда вам сейчас же можно будет уничтожить ее». [↑](#footnote-ref-25)
52. Заметим, что Гамлет и себя не щадит, и в том же смысле, что и других. [↑](#footnote-ref-26)
53. Цитирую по рукописному переводу В. Кожевникова, в котором это место, так же как и ряд других, передано лучше, чем в существующих переводах. [↑](#footnote-ref-27)