Юзовский Ю. **Советские актеры в горьковских ролях**. М.: ВТО, 1964. 346 с.

От автора 3 [Читать](#_Toc400704479)

**Часть первая**Особенности горьковской драматургии, ее характеров, ее сюжета. — Двупланный строй драмы. — Роль философского мотива. — Вопросы горьковского сценического стиля на примере спектакля «На дне». — История этой постановки в Московском Художественном театре. — Инерция «традиции», заведшая в тупик. — Поиски выхода. — Открытие новаторской тенденции Горького. — Станиславский и Немирович-Данченко

1 5 [Читать](#_Toc400704481)

2 20 [Читать](#_Toc400704482)

3 26 [Читать](#_Toc400704483)

**Часть вторая**Две Елены («Мещане») у Зеркаловой, две трактовки. — Спор Москвина и Тарханова в образе Луки («На дне»). — Дуэль Сатина и Барона в исполнении Качалова («На дне»), — Случай в спектакле «Дачники» в Горьком и дискуссия, которую он вызвал. — Ленинградские «Дачники». — Влас у Бабочкина, Ольга у Пановой. — «Зыковы» в Москве и Горьком. — Сложная концепция пьесы и подходы к ней. — Софья — Бирман, Павла у Серовой, Михаил у Соколовского. — Антифашистская пьеса «Сомов и другие» в Театре имени Моссовета. — Разведка в глубь неигранной пьесы «Яков Богомолов» — Якут и Орданская

4 33 [Читать](#_Toc400704485)

5 36 [Читать](#_Toc400704486)

6 45 [Читать](#_Toc400704487)

7 59 [Читать](#_Toc400704488)

8 72 [Читать](#_Toc400704489)

9 76 [Читать](#_Toc400704490)

**Часть третья**Теория и художественная практика. — Выступление А. И. Ростовцева. — Актер и автор, их взаимоотношения — постановка вопроса. — Пьеса «Дети солнца» и ее герой. — М. Ф. Романов. — «Монолог» его в представлении автора книги. — Тема творчества Романова. — Его позиция между Протасовым из «Живого трупа» и Протасовым из «Детей солнца». — Компромиссность решения. — Реакция зрителя

10 81 [Читать](#_Toc400704492)

11 93 [Читать](#_Toc400704493)

**Часть четвертая**«Загадочность» пьесы «Варвары» и ее героини Надежды Монаховой. — Поиски «ключа». — Варианты образа Монаховой на сцене. — «Зерно» роли, найденное артисткой Прокопович в Горьковском театре драмы — Три постановки «Варваров» и их направления: бытовое — в московском спектакле, психологическое — в волгоградском, социальное — в ленинградском. — Зубов в роли Цыганова. — Свет и тени постановки Покровского (Волгоградский театр). — Новое прочтение «Варваров» в Ленинградском Большом драматическом театре. — Режиссура Г. А. Товстоногова. — «Найти жанр пьесы — найти форму спектакля». — Театральность драм Горького, раскрывшаяся в этом спектакле. — Пробелы постановки. — Надежда у Дорониной. — Цыганов у Стржельчика

12 109 [Читать](#_Toc400704495)

13 117 [Читать](#_Toc400704496)

14 125 [Читать](#_Toc400704497)

15 127 [Читать](#_Toc400704498)

16 133 [Читать](#_Toc400704499)

**Часть пятая**«Враги». — Новаторский характер пьесы. — Столкновение героев и социальных групп. — Группа как коллективный персонаж. — Три спектакля «Врагов»: Малого театра, имени МОСПС, МХАТ. — Односторонность психологизма и социологических схем. — Преимущество режиссуры Немировича-Данченко. — Принцип социальной типизации и роль индивидуального мотива. — Гротеск и фактор познания. — Шедевры мхатовского спектакля. — Сцена «обольщения»: Тарасова — Хмелев. — Идиллический дуэт и его иронический план у Книппер-Чеховой и Качалова. — Театральный памфлет Качалова — образ либерала, либерализма. — Реалистический символ: Печенегов у Тарханова. — Три Николая, три Татьяны, три Левшина и т. д. — сравнительная характеристика. — Значение мхатовских «Врагов» в истории советского театра

17 144 [Читать](#_Toc400704501)

18 155 [Читать](#_Toc400704502)

**Часть шестая**«Старик» — философский замысел пьесы, ее полемический заряд. — Скрытый спор героев и участие в нем актеров. — Достоинства и недостатки в этом плане спектакля Камерного театра. — Упущенные возможности у исполнительницы Софьи Марковны. — Умная, направленная акция в роли Захаровны у Рудневой. — П. П. Гайдебуров. — Масштабность его игры. — От обыденности к фантасмагории. — Старик как тип бытовой, психологический, социальный, идеологический. — Смелая игра контрастов. — Пафос насилия и униженность жертвы. — Аскетическая «духовность» и грубый натурализм. — Режиссура А. Я. Таирова

19 196 [Читать](#_Toc400704504)

**Часть седьмая**«Егор Булычов и другие». — Темы пьесы. — Вахтанговский спектакль. — Сочетание семейного и социального планов. — Жанр трагикомедии: трагедия «Булычов», комедия «другие». — Подчеркнутая конфликтность всех звеньев спектакля. — Речевые манеры героев, — Театральная метафора как свойство горьковского сценического стиля. — Режиссура Б. Е. Захавы, его сцены-метафоры. — «Бесовская» пляска Булычова, эпизод с трубачом Гаврилой. — Щукин. — Страсть как лейтмотив его исполнения. — Темперамент от здоровья, а не от «нервов». — Спектакль МХАТ. — Сравнение Щукина с Леонидовым. — Триумф Щукина

20 214 [Читать](#_Toc400704506)

21 217 [Читать](#_Toc400704507)

22 222 [Читать](#_Toc400704508)

23 227 [Читать](#_Toc400704509)

24 231 [Читать](#_Toc400704510)

25 248 [Читать](#_Toc400704511)

**Часть восьмая**«Достигаев и другие». — Сценические варианты толкования: спектакль — публицистический отчет, спектакль-митинг, спектакль-обозрение, спектакль-шарж. — Слабость познавательного мотива. — Ирониада вахтанговского спектакля и быт мхатовского. — Два Губина: гротеск у вахтанговцев и психологизм у мхатовцев. — Революционеры и рабочие пьесы. — Их трактовка. — «Рационалистичность» или «жестикуляция», «назидательность» или романтика «героя и толпы» — нехарактерность такого изображения для типа пролетарского революционера. — Рябинин — вахтанговский и мхатовский, уклонение от горьковского — у одного в «резонерство», у другого в «простецкость». — Два Достигаева: Басов и Грибов, сравнительная оценка

26 253 [Читать](#_Toc400704513)

27 255 [Читать](#_Toc400704514)

28 260 [Читать](#_Toc400704515)

29 264 [Читать](#_Toc400704516)

30 265 [Читать](#_Toc400704517)

31 270 [Читать](#_Toc400704518)

32 278 [Читать](#_Toc400704519)

**Часть девятая**«Васса Железнова» — два варианта пьесы, их взаимосвязь. — Спектакли Центрального театра Красной Армии и Театра имени МОСПС. — Образы Вассы. — Поиски ее внутреннего конфликта: «купчиха» и «мать», «хищница» и «человеческая женщина». Тема порабощенной в браке женщины. — Васса — Фаина Раневская. — Горьковская «плоть», «волжская» фактура образа. — Просчеты исполнения. — Неудовлетворенность актрисы, ее досада, ее признания. — Сглаживание и нейтрализация «волчьего» и «человеческого» начал в образе вместо их обострения и конфликтности. — Бытовой уклон спектакля ЦТКА и рационалистический — Театра имени МОСПС. — Васса — Серафима Бирман — Концентрация мысли, ее диалектика. — «Ненавидя Вассу, я ее люблю». — Абстрагированность линий и «цветущая ветка». — Зеркалова в роли Натальи. — Наталья как двойник Вассы, «вся в Вассу, вся против Вассы», бунт. — Столкновение и резкость контрастов — эффект трактовки. — Спектакль Малого театра. — В. Н. Пашенная. — Характер ее дарования, скрещение традиций Садовской и Ермоловой. — Пашенная — Васса. — Эволюция ее исполнения от Островского к Горькому. — Тема Вассы у Пашенной. — Ум, талант, сила и «тупой закон капиталистической наживы». — Исчерпанность капитализма как социальный подтекст образа Вассы — Пашенной. — Тема женщины, выделенная Пашенной. — Образ и актриса, острота их взаимоотношений в данной роли. — Пашенная и ее партнеры. — Михаил Жаров — Прохор. — Васса и Рашель, мотив растерянности и капитуляция Вассы

33 287 [Читать](#_Toc400704521)

34 292 [Читать](#_Toc400704522)

35 295 [Читать](#_Toc400704523)

36 299 [Читать](#_Toc400704524)

37 312 [Читать](#_Toc400704525)

38 317 [Читать](#_Toc400704526)

**Указатели**

**Указатель пьес** 342 [Читать](#_Toc400704528)

**Указатель театров** 342 [Читать](#_Toc400704529)

**Именной указатель актеров и режиссеров** 342 [Читать](#_Toc400704530)

# **{****3}** От автора

*Вклад советских актеров в дело осуществления творческих замыслов Горького настолько велик, воссоздание ими горьковских образов перед миллионным зрителем настолько крупное явление социалистической культуры, что изучение этого опыта давно уже стало назревшей необходимостью. Настоящая книга и стремится в известной мере восполнить этот пробел.*

*Автор ставил перед собой двоякую задачу.*

*Во-первых, описать игру актеров, рассмотреть процесс создания роли: искания, трудности и достижения на этом пути. Поэтому читатели, которых интересует искусство таких мастеров, как Качалов, Пашенная, Романов, Бирман, Щукин, Раневская, Леонидов, Гайдебуров, Зеркалова, Зубов, Хмелев, Тарасова, Якут и другие, могут в книге найти для себя желательный материал.*

*Автор при этом должен отметить, что он, естественно, охватил далеко не все связанное с данной темой, поэтому не считает дело конченным и надеется еще вернуться в будущем к этим проблемам.*

*Автор, далее, не счел возможным ограничиться одними лишь литературными портретами актеров. С этим связана другая задача книги — попытка рассмотреть особенности горьковского сценического стиля, обнаружить проявление этого стиля в интерпретации горьковских пьес на сцене. Поэтому, воспроизводя* {4} *и развивая теоретический анализ горьковской драматургии, данный в его прежних работах («М. Горький и его драматургия» и др.), автор в настоящей книге связывает его с живой актерской и режиссерской практикой.*

*Выбор материала и преимущественное внимание к тому или иному спектаклю или роли определены этой задачей.*

*Автор хотел бы, чтоб перед читателем вырисовалась картина того, как в реальной сценической жизни складывается и созидается (процесс этот еще продолжается) то, что можно уже назвать горьковской школой актерской игры.*

# **{****5}** Часть первая

### 1

Для понимания сценического стиля Горького важно подчеркнуть и даже поставить во главе угла изучение той особой, а временами и исключительной роли, которую Горький в своей драматургии уделяет идеологии. И дело не только в том, что искусство Горького, подобно всякому искусству, выражает определенную общественную идеологию, и даже не в том, что Горький является сознательным идеологом своего класса и с этой позиции сознательно, а не только «интуитивно», ведет борьбу за дорогие ему идеалы. Дело еще и в том, что решение идеологических вопросов в процессе художественного раскрытия действительности находится в центре его внимания как художника, составляет особую, ведущую тему его творчества.

{6} Осознание причин исторических явлений, путей, целей борьбы является характерной чертой новой эпохи, эпохи научного социализма.

Совершенно очевидно, что в драматургии Горького, явившейся отражением этой эпохи, идеология приобретает особое значение. Она не только определяет содержание пьесы, но и формирует драматический стиль писателя. Идеологическое начало дает себя знать и в центральных темах пьесы, и в темах, развиваемых попутно, в постановке и решении выдвигаемых пьесой вопросов. Это характерно для целого цикла его философских или полуфилософских произведений, таких, как «На дне», «Варвары», «Зыковы», «Старик». Однако это начало присутствует и в пьесах, в которых социально-философская проблематика не является преимущественной. И в этом случае она неизменно сопровождает и как бы изнутри комментирует развивающиеся в пьесе события. Так написаны «Мещане», «Дачники», «Враги».

Значимость идеологического мотива в горьковских пьесах получает свое отражение и в различных элементах, образующих их драматическую форму. Не только в языке, что понятно без особых пояснений, но и в строении драматического образа и самого сюжета. Об этой драматургии нельзя сказать, что автор находит ту или иную житейскую ситуацию и выводит из нее искомую философию. Вместе с тем ему чужд и противоположный метод, когда драматург берет тот или другой тезис и соответственно интерпретирует его изобразительными средствами. Нет, перед нами совершенно новая, необычайно своеобразная драматическая форма, органически сплавляющая два этих начала.

Что является показательным и ведущим в строении основных элементов драмы у Горького, специфичным для характера и сюжета? Взаимосвязь и взаимопроникновение двух начал — «философского» и «житейского», как мы их условно назовем. Стиль Горького-драматурга определяет своеобразная двупланность, двухслойность характеров и сюжетов его пьес при руководящем и определяющем значении философского начала. Оно находит поддержку в «житейском» плане пьесы, а тот в свою очередь строится таким образом, чтобы, не допуская искусственного подтягивания к первому, естественно и свободно нести на себе груз философского плана, находясь с ним в гармонии и соответствии.

Это та особенность горьковской драмы, которая неоднократно была камнем преткновения при постановке Горького на сцене, в частности при постановке первой его пьесы в Художественном театре. А уразумение этой основной особенности и освоение ее в «На дне» составляют одну из самых славных страниц в истории МХТ. В свою очередь спектакль «На дне» стал важнейшим этапом в развитии новой драмы. Естественно, что нам следует специально и обстоятельно рассмотреть эту страницу в истории Художественного театра. Она поможет нам постичь важнейший «секрет» горьковской драматической системы не только теоретически, но и на основании творческой практики театра.

Общепризнанно, что постановка «На дне» является не только событием в истории мирового театра, но также событием общественно-революционного {7} значения. Однако этот триумф МХТ, блеск этой победы скрыли от современников, а тем более от потомства тот путь, каким театр пришел к успеху. Между тем этот путь был, оказывается, чрезвычайно сложным, изобиловал неожиданностями и трудностями, подчас, казалось, неодолимыми, стоил немалых жертв, приводил к отказу от многих уже освоенных приемов, грозил опасностями, которые могли привести к поражению, и тогда, чего доброго, пьеса «На дне» послужила бы свидетельством «несценичности» Горького.

«Мещане» самим МХТ признаны были малоудачной постановкой; к пониманию причин этой неудачи театр вплотную подошел только в процессе работы над второй горьковской пьесой («На дне»).

Станиславский был влюблен в эту пьесу еще тогда, когда она существовала «в проекте», в устном изложении автора, с радостью взялся писать постановочный план и в самом процессе его разработки испытывал громадное удовлетворение. Вместе с тем режиссер в тот момент не заметил, что метод планировки действия, который он здесь применил и который сложился в работе над пьесами Чехова, вступал в противоречие с пьесой, написанной Горьким. Результат глубоко озадачил режиссера, когда он от теоретического плана постановки перешел к реальному осуществлению его на сцене. Работа застопорилась, механизм пьесы отказал, и она стала распадаться, так сказать, на глазах еще до завершения репетиций, от продолжения которых в задуманном направлении пришлось на время отказаться.

Первая задача, которую осуществляет Станиславский в своей планировке «На дне» и которая является его миссией как художника вообще, заключается в том, чтоб воспроизвести жизнь на сцене, как органический процесс, как естественное воссоздание жизненных отношений. Следуя этому принципиально верному и прогрессивному методу, но не вдаваясь в горьковскую специфику произведения, без учета ее, без соотношения с ней, Станиславский погружает горьковских ночлежников в некий будничный поток жизни, в атмосферу каждодневности, из которой как бы непроизвольно и естественно возникает мир, описанный Горьким. Каждый персонаж, помимо слов и поступков, определенных ему драматургом, совершает еще разнообразные добавочные действия, порученные ему режиссером, который только на этих условиях, так сказать, отвечает за жизнь этих лиц на сцене.

Согласно старым сценическим правилам, драматический герой, во-первых, говорит, во-вторых, действует, его слова — это его реплики, его дела — это поступки, а то и другое составляет сюжет, образ. Станиславский вводит сюда еще третий элемент — деятельность героя, которая прямой связи с его словами и его делами не имеет, которую он даже не замечает, но она определяет как бы его периферическую функцию — ту мельчайшую, микроскопическую, микроорганическую деятельность, которая создает атмосферу его жизни.

Станиславский весьма последовательно, тщательно и изобретательно вводит в планировку этот третий элемент. Он дает каждому персонажу {8} какое-нибудь дело, безразлично какое, но такое, которое включало бы его, независимо от его воли, как бы само собой в поток жизни. Этот поток должен протекать, так сказать, сквозь него, а не мимо него, и тем более не оказываться за скобками пьесы, согласно канону. Станиславский дает, например, такую режиссерскую ремарку Клещу: «Клещ подошел к самовару, наливает немного кипятку в жестянку, вероятно, с клеем, потом, налив, уходит, мешает в жестянке деревянной щепкой и промазывает тульи картузов»[[1]](#footnote-2). Все это Клещ проделывает, разговаривая. Он не говорит специально, а как бы между прочим, за делом.

И дальше, Станиславский указывает, что «Клещ все еще наливал кипяток и мешал клей палочкой», указывает для того, чтобы «растянуть время», чтобы реплики Клеща не висели в воздухе, чтобы естественность его разговора определялась бы не только душевным состоянием, которое рождает слова, но чтобы его душевное состояние регулировалось, нормализовалось и заземлялось его обычной деятельностью.

Примечательна здесь ошибка Станиславского — Клещ промазывает в планировке Станиславского тульи картузов, хотя по пьесе этим занимается картузник Бубнов, а Клещ — слесарь. Но Станиславский, накопляя дела для Клеща, заставляет его работать для Бубнова.

Можно было бы сказать, что Клещ — это деловой человек, но мы вовсе не так смотрим на него. И в данном случае не важно, что он делает, важно, что он при этом говорит те слова, которые он произносит за делом.

А Пепел, который демонстративно ничего не делает и даже утверждает, что вообще не нужно работать, — и для него Станиславский находит очень много разнообразных незаметных, маленьких дел, не давая ему, можно сказать, ни минуты передышки. Режиссер не допускает, чтоб слово жило само по себе, упорно добиваясь скрещения, синхронности слова с «делом». Пепел «ушел в конуру за табаком», «возвращается с кисетом», затем «развалился у стола и делает папироску-фунтиком». И все это время он разговаривает. Продолжая разговаривать, он снова «пошел к конуру за спичкой». И мы узнаем, что он «сейчас же вернулся — стоит, опершись о косяк, и закуривает, чиркая спичку о перегородку. Потом он подошел куря к столу, нашел селедки, забытые Костылевым, и начинает их есть… Сатин просит другую селедку, протянув руку. Васька дает». Далее, рассказывая, какой ему снился сон, Пепел курит папиросу, или ест селедку, или делает то и другое вместе. Рассказав свой сон, он «уходит за перегородку», а выйдя обратно и в ленивой позе посматривая на работающего Клеща, он «курит и погрызывает… подсолнухи». Как видим, кроме табака и селедки, у него еще оказались подсолнухи, предусмотрительно положенные в его карман режиссером, озабоченным тем, чтобы Пепел не остался «без дела».

{9} Городовой Медведев, рассказывая о безобразиях пьяного Алешки, которого он отвел в часть, занимается в то же время вот чем: «… идет по направлению своих нар. На ходу снимает фуражку, полой шинели утирает пот; снимает шашку, трет медные части полой шинели, расстегивается, снимает шинель, бросает все на нары, расстегивает мундир…»

Лука, высказывая свои афоризмы, ходит «со снятыми сапогами или лаптями и онучами в руках, на босу ногу». Он разговаривает с Пеплом и при этом «осматривает сапоги и онучи, потом становится на нары Клеща и ставит сапоги на печку, а онучи вешает сушить». Он разговаривает с Бароном и «идет к мешку, оставленному у дверей кухни». Слова: «… графа видал я и князя видал… а барона — первый раз встречаю, да и то испорченного…», он говорит, «доставая хлеб из мешка». Слова: «Эхе‑хе! Погляжу я на вас, братцы, — житье ваше — о‑ой!..», он произносит, «подходя с хлебом к нарам», «Сказав — садится на углу и потом ест хлеб». Монолог о людях «… Хоть живут — все хуже, а хотят — все лучше…» Лука произносит, когда «ест». Хлеб Лука «ест», «жует», «пожевывает», философствуя при этом, и, надо полагать, в зависимости от того, о чем и как он философствует, он то «ест», то «жует», то «пожевывает». Хлеб, метла, одежда — атрибуты, которыми в планировке Лука часто пользуется для «приспособления» слов к «жизни».

Даже Сатин произносит свой монолог о труде — «Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша!», — надевая башмаки. «Надевает их, философствуя», — настаивает планировка, — философствует и тогда, когда «надевает верхнее платье и шляпу…».

Для этой же цели — полноты житейского изображения — Станиславский, пользуясь примечанием Горького к списку действующих лиц: «Несколько босяков без имен и речей», выпускает на сцену довольно большую группу — семнадцать новых персонажей. Главная функция этих персонажей — создать фон, который следует назвать фоном жизни. Это не условно декоративное обозначение среды, а именно жизнь, будничная, повседневная. Все эти весьма разнообразные лица — ломовой, переписчик, проститутка, старик, шарманщик и т. д. — что-то делают, живут своей жизнью, не обращая внимания ни на Луку, ни на Сатина, ни на прочих ночлежников. Все время беспрерывно, как река, течет эта жизнь, жизнь продолжается независимо от того, что происходит с Сатиным и Лукой.

В эту гущу погружает Станиславский своих персонажей, которые как бы связаны с этой средой, образуя ее плоть, подчеркивая привычный ритм жизни ночлежки.

Следует разобраться в этом положении. Во-первых, Станиславский осуществляет здесь задачу, о которой мы говорили выше, что она составляет важную область его художественного новаторства, задачу воспроизведения органического процесса жизни на сцене. Известно, что этот принцип, ставший впоследствии прочным завоеванием мирового театра, Станиславский обратил ко всей, в том числе и классической, драматургии, однако возник он в работе над современной ему русской {10} драмой. Во-вторых, мотив, связанный, но не сливающийся с первым, имеющий право на самостоятельное бытие, — ориентация театра на обычного человека и обычное событие, на естественное, повседневное течение жизни. «Люди обедают, только обедают, — формулирует этот принцип Чехов, — а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».

Это тип драмы, которая отказалась от экстраординарности события и исключительности героя как преобладающего принципа старой драматургии, выдвигая в центр пьесы рядового человека и рядовой случай, больше того, рядовых людей, чувствующих свою общность и взаимосвязь. Для Горького подобный принцип был, конечно, законом его творчества. Однако было и различие в понимании этого принципа Горьким и Чеховым. Если Чехов отвергал «героическое» во имя обычного, то Горький обычное поднимал до уровня героического. Смысл тут не в противоположности литературных тенденций, а в диалектическом процессе дальнейшего развития общества и его литературы, в результате которого принципы «обыкновенного» и «героического» восторжествуют как слитный принцип. Принцип героя у Горького связан с образом борющейся массы, героя-народа.

Сходство Горького с Чеховым было найдено Станиславским в его планировке, различие же не было им установлено. Поэтому, когда Лука произносит свой монолог «… Хоть живут — все хуже, а хотят — все лучше» и при этом (в планировке) пожевывает хлеб, а Сатин во время своего монолога «Когда труд — удовольствие, жизнь — хороша!» надевает башмаки, а Клещ говорит о своей судьбе и промазывает тульи картузов, — эта тенденция грозит тем, что воинственное, активное, борющееся начало пьесы растворится в «потоке жизни». «Обычность» служит для возникновения у актеров и у зрителей ощущения этого потока жизни. Для Горького же важно, чтобы люди, органически слившиеся с этим потоком, стремились выйти вовне, двигать, если не направлять, этот поток, это течение, а не просто следовать ему. И вот такое затушевывание героического во имя будничного, поглощение житейским активного начала, эта тенденция планировки и привела к смещению авторского замысла в сценическом толковании пьесы, который принес в итоге весьма разочаровывающий результат.

Это снижение героического начала связано было со сценическими приемами, непосредственно примыкающими к чеховской поэтике Художественного театра, с принципом так называемого «настроения». Станиславский прямо указывает в планировке пьесы «настроение» каждого акта, термин, который служит ему для обозначения психологического ключа акта и получает свою развернутую реализацию в разработке внутри акта.

Для иллюстрации укажем на звуковую партитуру спектакля. Она играет роль не только бытовой, но и психологической характеристики, и разработана весьма детально. Достаточно привести названия аккомпанирующих звуков, сопровождающих отдельные, порой весьма протяженные {11} куски пьесы. Скрип подпилка Клеща, птичий гомон, скандалы за сценой (очень тщательно и по пунктам разработанные), плач ребенка, укачивание ребенка, шушуканье матери (подчас оно составляет лейтмотив отдельных сцен), звук шарманки, близкий, отдаленный и очень отдаленный, пение, подпевание, мурлыканье, гармошка, исчезающая и вновь возникающая, «гармошка замолкла, начался храп», разные, так сказать, виды храпов — есть просто «храп», есть «усиленный храп», даже «храпы» во множественном числе, так и написано: «храпы», скрип перьев, «монотонное чтение и храп», чиханье, зеванье, кашляние, посвистывание, стон, причитание.

Лука утешает Анну под пение и крики картежников, «музыкально» поддерживающих тему. Станиславский специально отмечает это: «Под пение и тривиальные восклицания тех, кто ходит картой». Когда Актер с детской горечью вспоминает о своих успехах на сцене, лирику его воспоминаний сопровождает шарманка. Актер замолкает, и в планировке указывается: «шарманка прекратилась», как бы сочувствуя ему. Пепел беседует с Лукой под звуки гармошки, он умолкает, и Станиславский пишет: «гармошка замолкла, начался храп». Барон вспоминает свое прошлое «под чтение по-восточному молитвы Татарина», а Сатин признается, что ему надоели «все человеческие слова» под скрип подпилка.

Играет гармонист, «твердя одну и ту же музыкальную фразу», «гармошка замолкает», «потом вдруг опять начинает играть», и опять тот же мотив. Одна и та же музыкальная фраза, бессмысленно выдавливаемая гармонистом, не раз возникает на протяжении пьесы. И этот однообразный мотив, так же как унылое укачивание ребенка, монотонное чтение, осенний дождь, скрип подпилка, скрип перьев, создает некий музыкальный ритм тоски, отчаяния, беспросветной жизни.

«Настроение» ко второму акту определено вначале как «весна», затем слово «весна» зачеркнуто и надписано «осень», что расходится с пьесой: действие во всех четырех актах происходит ранней весной. В планировку же вводится «осень», которая в дальнейшем всячески поддерживается: «Шум осеннего дождя за стенами», «… Осенний дождь бьет по лужам», «Ветер. Дрожание стекол в рамах. Вой в трубе». Меняется климат пьесы не только физический, но и психологический, — возникает внутренний осенний пейзаж, так называемое «осеннее настроение». Откуда же эта осенняя краска в весеннем пейзаже Горького? Осенний мотив печали как реакция на окружающую жизнь был свойствен Чехову.

Все три пьесы Чехова, поставленные перед «На дне» в Художественном театре, — «Чайка», «Дядя Ваня» и «Три сестры» — имеют осенний финал, осенний пейзаж. Гибель Треплева на фоне безнадежного осеннего дождя, сопровождаемого печальными мыслями о неудавшейся жизни. Финал «Дяди Вани», когда остаются в одиночестве Астров и дядя Ваня и падает печальный осенний лист, когда не верится, что было солнце первого акта и казалось все прекрасным. И «Три сестры», где цветущая весна первого акта заканчивается печальной осенью: улетают {12} за море журавли, и среди опадающих с деревьев листьев стоят брошенные и одинокие три сестры.

Грустный осенний пейзаж, нужный Чехову для подчеркивания контраста между надеждами героев и реальностью их жизни, перенесенный в пьесу «На дне», тоже символизировал разбитые надежды обитателей дна.

Второй задачей, занимавшей видное место в подготовке этого спектакля, была так называемая «характерность». И. М. Москвин вспоминал, что, работая над пьесой, «Константин Сергеевич ужасно увлекался характерностью, — и вот прежде всего мы начали с характерности, начали много кривляться. Кривлялись с месяц, устали безумно от этого кривлянья, — никакого толка нет, слова от этого кривые выходили. Как бросили кривлянье, так сразу и пошло»[[2]](#footnote-3). Москвин рассказывал, как искали «тип» городового для Медведева, свойственные этому типу повадки, манеру говорить, походку, искали тип актера, торговки пельменями, странника с клюкой и чайником, проститутки и прочее.

Стремление к «характерности» объясняет появление тех семнадцати персонажей, которых Станиславский подметил в ночлежке на Хитровом рынке и привел на сцену без слов. Они весьма красноречиво свидетельствуют о себе определенной характерностью: один — грузчик, другой — писец, третий — бродячий кукольник, четвертый — парень с гармошкой и т. д.

Для примера укажем на детально разработанную «характерность» Квашни. Базарная торговка, она «живчик» по натуре, как и бывает свойственно такому типу. Квашня все время что-то делает; она устает лишь тогда, когда ничего не делает; у нее потребность беспрерывно суетиться. У Горького сказано: Квашня «хозяйничает» у самовара, и это замечание Горького решило судьбу Квашни в спектакле. В планировке имеется много зарисовок, мизансцен, сделанных рукой Станиславского, в которых стрелками указаны движения действующих лиц; максимальное количество этих стрелок отдано Квашне.

Приведем самый скромный пример: вернувшись с рынка, Квашня тотчас же «прошла в кухню, потом показывается на пороге, раздевается, потом опять скрывается в кухне, чтобы положить снятое платье, опять, раздеваясь, показывается на пороге и т. д. Говорит за делом и когда скрывается в кухню — и оттуда доносится ее голос». Она «идет убирать посуду и самовар — к столу», затем «несет самовар в кухню и ставит его там», вернувшись из кухни и видя, что Лука ведет Анну за руку, она тоже берет ее за другую руку, «довела Анну и пошла за чашками, потом понесла их в кухню» и т. д.

Другого персонажа — Актера — Станиславский изучал не только в плане его индивидуальной психологии, но и в его типичности, определяемой укладом его быта, его профессии. Любопытно отметить, что Станиславский, можно сказать, «сводил счеты» с этим персонажем, ибо {13} актер, выведенный в «На дне», принадлежал к тому распространенному раньше типу актеров декламаторов и трагиков, который был чужд Станиславскому и его представлению об искусстве. Станиславский находил много черт, характерных для такого типа актера, как находил черты, характерные для странника, или городового, или проститутки.

В сцене, где Актер произносит свой знаменитый монолог: «Если к правде святой мир дорогу найти не умеет, — честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой!», режиссер обращал внимание главным образом на то, каким способом Актер произносит этот монолог, ибо это позволяло нарисовать задуманный им тип актера. В планировке Актер напряженными руками держит спинку стула, кричит громовым голосом, рассчитанным на садовую эстраду, совсем в духе традиций старого провинциального театра.

В сцене, где Лука рассказывает Актеру о лечебнице для пьяниц, Актер, выслушав Луку, говорит: «Прощай пока!» и, согласно ремарке Горького, «свистит». В планировке же этот свист, который можно понять как реакцию на рассказ, как раздумье и т. д., в планировке, повторяем, этот свист толкуется как проявление профессиональной характерности — Актер «высвистывает какую-то замысловатую руладу, соскакивает ловко с нар, быстро надевает верхнее платье, подплясывая и комикуя голосом (целая отдельная сцена)».

То же внимание проявляет режиссер и к Барону, за аристократической характерностью которого он следит весьма педантично, указывая в ремарках планировки: «с гонором сердится», «стоит, изображая из себя барина», даже когда «немного сшибли с него форса… он не сдается…», у него «фатовская походка и манеры».

Характерность резко выражена у всех персонажей, вплоть до Медведева, который, как полагается городовому, «по привычке часто плюет в сторону (как это делают городовые на посту)».

Все эти тенденции, сильно развитые в планировке, после того как пьеса перенесена была на сцену и начались репетиции, привели к тупику. Сильная и волнующая в чтении, пьеса со сцены показалась безжизненной. Поставленная на испытанные рельсы «настроения» и «характерности», по которым пьеса, казалось бы, должна была легко и свободно покатиться, она, наоборот, остановилась и при попытке продолжения репетиций в этом же направлении и вовсе сошла с рельсов. Театр решил, что в авторе чего-то он не заметил, не открыл того, что составляет «секрет» произведения, его «зерно», и приостановил репетиции, подозревая, что пошел по ложному пути.

И в самом деле, вскоре «секрет» этот был театром найден. Был найден горьковский ключ к пьесе, и только тогда жизнь забила в ней бурной струей, так что репетиции сразу сдвинулись с места. В течение одного месяца спектакль был приготовлен и 18 декабря прошел с огромным успехом.

В чем же состоял этот секрет?

Мы получаем на это ответ в двух письмах: одном, написанном Станиславским, {14} и другом, написанном Немировичем-Данченко. Оба эти письма были адресованы Чехову и посланы ему в декабре того же 1902 года.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «… Дело как будто наладилось… Для всей пьесы выработали мы тон новый для нашего театра, — бодрый, быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу лишними паузами и малоинтересными подробностями. Зато ответственности на актерах больше»[[3]](#footnote-4).

Стало быть, новый тон для театра, о котором говорит Немирович-Данченко, — горьковский тон — был «быстрый, крепкий, не загромождающий пьесу… паузами». Это был уход от «настроения», от «переживаний», которые в виде многочисленных пауз, размеченных в планировке, препятствовали свободному развитию горьковского начала.

В письме же Станиславского к Чехову говорится:

«Владимир Иванович нашел настоящую манеру играть пьесы Горького. Оказывается, надо легко и просто докладывать роль. Быть характерным при таких условиях трудно, и все оставались самими собой, стараясь внятно подносить публике удачные фразы роли»[[4]](#footnote-5).

Как видим, от характерности, на которой настаивал театр на предварительном этапе работы, пришлось отказаться, так же как и от настроения.

К чему же театр приходит? К тому, что выражено в словах Станиславского о «манере играть пьесы Горького», заключающейся в том, что «надо легко и просто докладывать роль» и оставаться самими собой.

Слова «докладывать роль» могут показаться двусмысленными. Однако речь идет здесь, разумеется, не просто о пресловутом «докладывании», против которого ведь и было направлено искусство Станиславского, речь идет о том, чтобы выразить мысль, которой захвачен каждый персонаж пьесы, а ведь в этом — вся пьеса, в этом — Горький. Каждый персонаж пришел на сцену не для того только, чтобы показать, кто он и как живет, не для того лишь, чтобы страдать от неустроенной жизни, и не для того, наконец, чтобы обнаруживать себя в качестве босяка, или в качестве странника, или актера, или городового. Он пришел на сцену с мыслью о том, как ему дальше жить и что делать, он хочет получить ответ на «коренные вопросы жизни». Ради этого и сам автор взялся за перо и под этим условием дал жизнь своим героям, и если это условие не соблюдено, то и жизни у героев нет.

Где правда и где справедливость, где искать друзей и кто враг? Вот что волнует каждого в пьесе, даже если он не сознает еще, чтó именно его волнует, не понимает, откуда его беспокойство. Каждый из них не просто вот так живет для того, чтобы читатель или зритель сделал из его жизни те или другие выводы, он к тому же так или иначе относится {15} к жизни, ко злу жизни, и самого зрителя вовлекает в эти размышления, предлагая и ему сделать свой выбор. Каждый из них занимает определенную жизненную позицию, мировоззренческую позицию, даже если вовсе ее не сознает, как позицию; столкновение этих точек зрения и определяет конфликты пьесы и саму цель пьесы: как жить, что делать, где справедливость, где правда, кто друг, где враг. Поэтому мысль, идущая от каждого персонажа, желание разобраться в жизни, добраться до корня и если не ответить на вопросы, то в какой-то степени поставить их, — вот что составляло нерв пьесы, вот откуда только мог пойти электрический ток пьесы. Ток этот пропадал, когда, так сказать, нажимали только те «кнопки», которые действовали в другого рода пьесах, такие, как «характерность» или «настроение». Когда же театр нащупал пружину пьесы, она сразу задвигалась.

В свете приведенных писем вернемся снова к режиссерской планировке Станиславского, чтоб увидеть, что в ней уводит в сторону от Горького.

Вернемся к интерпретации образа Актера. Актер был здесь представлен как определенный бытовой и психологический тип, без того третьего элемента — «жизненной позиции», «докладывания роли», который не только входил в склад характера, но являлся в нем ведущим. Характерность, как самоцель, как ведущая тенденция в исполнении роли Актера, приводила к тому, что сама манера исполнения стихов Беранже заслоняла от зрителя их содержание, смысл, почему Актер выступает именно с этими стихами. Между тем строки: «Если к правде святой мир дорогу найти не умеет», он выбрал потому, что они выражают его душевную неурядицу, его мучительные поиски выхода из безысходного круга жизни, в котором он оказался. Следовательно, выступает он сейчас вовсе не как актер, для которого всякое лыко в строку, и все, что он говорит или делает, служит вовсе не для того, чтоб «лепить» тип старого провинциального актера, а как человек, выражающий трагические думы своих товарищей по несчастью. Поэтому Станиславский был прав, когда, пересматривая план спектакля, писал, что «быть характерным при таких условиях трудно, и все оставались самими собой».

И «психология» как самоцель, в данном случае сочетавшаяся с «характерностью», тоже вела мимо Горького. Станиславский внимательно изучил психологическую конституцию Актера и, следует сказать, раскрыл ее поразительно точно. Станиславский стремился объяснить себе Актера как определенный психологический тип и, просматривая с этой целью поведение Актера на протяжении всей его жизни в пьесе, обнаружил специфическую для того кривую его настроений — неизменный переход от возбуждения к упадку, от радости к унынию, от надежды к безверью. Вся роль Актера в планировке Станиславского состоит из ряда таких циклов, в себе законченных, а в совокупности обрисовывающих его личность.

{16} Достаточно проследить за ним на протяжении небольшой сцены, чтоб обнаружить его впечатлительную, нервно неустойчивую натуру. Он в планировке «слезает с печи, стоит у изголовья Сатина», потом «зашагал вокруг нар», встретив Клеща, который вышел в этот момент, из кухни, Актер снова «сел на прежнее место», а немного спустя он опять «шагает вокруг нар», когда за сценой слышен шум, вероятно, скандала, а «этот шум обычное явление в ночлежках», то «Актер, как нервный человек, немного засуетился и подошел к двери, чтоб посмотреть скандал». Даже когда Актер не говорит, а только думает, он и думая возбуждается, ему снова не сидится, и он в который уже раз «ходит вокруг нар и что-то подпевает или бурчит, точно разговаривает сам с собой». Однако его непоседливость не от здоровья, как, скажем, у Квашни, а скорее от нервов.

Актер приводит Анну со двора, Костылев хвалит его, за добрый поступок ему зачтется на том свете. «А ты бы вот здесь наградил меня за доброту», — отвечает Актер, и в текст Горького Станиславский вписывает (в планировке) ремарку: «с желчным упреком, пристально смотря на него». И дальше: «Смотрит вызывающе», «Не сводя с него глаз. Настаивает на своем нахально». Актер раздражен — раздражение быстро возникает в нем, но и быстро улетучивается, импульсивная и восприимчивая натура легко поддается влияниям извне. Достаточно Сатину начать вышучивать Костылева, как Актер уже «фыркает», вслед за этим он сам начинает вместе с Сатиным «разыгрывать» Костылева, наконец «помирает при всяком смешном положении Костылева», «Умирает со смеха. По-детски смеется».

Реплика Актера насчет того, что его организм совершенно отравлен алкоголем, заключена Станиславским между двумя паузами. Начинает Актер с паузы для того, чтобы заговорить «неожиданно энергично», затем он «как алкоголик, нервы упали и… он застыл в позе. Опять наступила пауза». Следующую реплику в ответ Сатину Актер произносит: «С прежней энергией, и опять пауза».

А вот ремарки Станиславского к репликам Актера, вписанные в текст Горького: «вздох», «улыбка горестная», «оживляется», «детски “оживляется”», «оживился», «готовится искренне произвести впечатление», «упадок», «испуган, растерялся», «детски растерянные поза и глаза», «отчаяние». Вот в одном куске психологическая «кривая» Актера с характерным переходом от возбуждения к упадку. Она воспроизводится и в следующем куске, и на протяжении всего действия. В эту цепь психологических состояний Станиславский включает самоубийство Актера, которое падает на момент душевной депрессии героя, отчего самоубийство оказывается объясненным психикой данного субъекта, его характером. Однако если замкнуться в этой психологии — ограничить или поглотить этой психологией данный характер, то получится, что источник самоубийства лежит в субъективных свойствах этой личности, а не в социальных обстоятельствах (хотя момент психологического предрасположения играет свою роль).

{17} Что вызвало самоубийство Актера? Крах его жизненной позиции, ложность того пути, по которому повел Актера, как и других ночлежников (они также в разной степени трагически пережили этот крах), их идеолог Лука, убеждавший, что уход от жизни есть спасение от жизни. Стало быть, жизненная, мировоззренческая позиция доминирует в этом образе, она исходная позиция, она развивается, она приходит к финалу, сливающемуся и поддерживающему общий финал пьесы. Из трех граней, образующих этот драматический характер, — бытовой, психологической, мировоззренческой — ведущей (и у Актера, и вообще у горьковских героев) является последняя, без установки на нее, а тем более вовсе без нее, и бытовые, и психологические черты бездействуют, они повисают, как паруса без ветра, и, наоборот, «характерность» и «психология» оживают, когда идет вперед коренник — идеологическая направленность роли, — для которого они потеснились, уступили ему руководство.

Поэтому, если на первом этапе работы над пьесой текст, предназначенный автором для Актера, служит построению определенного бытового и психологического человеческого типа, то сейчас, не отказываясь вовсе от достигнутого, но не настаивая больше на характерности как самоцели («быть характерным при таких обстоятельствах трудно») или на психологическом состоянии («не загромождая пьесы лишними паузами»), режиссер заставил текст служить своему прямому назначению (Станиславский слишком скромно сформулировал эту новую задачу, сказав, что актеры старались «подносить публике удачные фразы роли»), вливаться в главное магистральное русло пьесы. А в этом русле в свою очередь сходились жизненные линии других персонажей пьесы. Благодаря этому ведущему принципу решения роли они тоже пробивались к этой магистрали, где, стало быть, и завязались столкновения и конфликты. Без столкновения этих жизненных позиций нет и действия пьесы, почему и застопорилась работа на первом этапе постановки «На дне» в МХТ.

Как известно, Бубнов в пьесе занимает иную, чем Актер, жизненную позицию — Бубнов не верит в возможность каких бы то ни было изменений в жизни, он отклоняет и утешительство Луки, и перспективу Сатина («человек все может»). Станиславский психологически расшифровал эту позицию, называя Бубнова «консерватором», человеком с неподвижным миром идей. Сообразно этой трактовке роли он намечает весьма точно основной тон речей Бубнова, определяя его как «убежденно тупой тон». Станиславский ищет дальше сценически убедительную психологическую основу, которая поддержала бы бубновское мироощущение, аналогично тому, как она найдена была в образе Актера.

Эту психологическую доминанту Станиславский находит в лени, апатии Бубнова, придает ему жесты и интонации заправского, можно сказать, прирожденного лентяя. В «ничегонеделании» Сатина есть своеобразная босяцкая гордость, своеобразный протест против мещанского крохоборства; «ничегонеделание» Бубнова носит характер тупого, животного {18} паразитизма. И действительно, у Бубнова нет никаких особых интересов, увлечений, заблуждений, нет желаний даже самых примитивных — хорошо поесть да поспать. Это инерция равнодушно-презрительного существования, похожего на какой-то монотонно-скучный напев. В планировке Бубнов то «лениво лезет на нары», то так же «лениво слезает с нар», то, наконец, «лениво пересаживается» и сидит, «болтая ногами», или лежит, «болтая ногами».

Если он работает, то «… часто отвлекается пустяками или просто ложится… болтая ногами» и «… плюет в одну точку». Когда ему полагается, скажем, подмести пол в ночлежке, он действует согласно той же установке режиссера. Бубнов пошел было за метлой, но по пути «почему-то остановился у печи, приложил к ней ладони и неизвестно почему стоит так, лентяй, полчаса в ленивой позе»; к счастью, Бубнова выручает Лука, спрашивающий, где же метла. Естественно, что психология Бубнова дает известную опору для его философии. Однако если облюбовать именно эту психологическую сторону роли, которая «в идеале» может привести к изображению некоего типа лентяя, и игнорировать ее мировоззренческую тенденцию, то может получиться так, что консерватизм Бубнова порождается его ленью и что, следовательно, философия Бубнова есть философия лентяя, так же как получалось, что философия Актера есть философия неврастеника.

Но у Горького философия его героев имеет социальное, а не биологическое происхождение, и чтобы это обстоятельство обнаружить, надо соответственно раскрывать текст роли. И хотя психологическая подоплека дает философии, так сказать, румянец жизни, но румянец жизни еще не есть сама жизнь, не вся жизнь. Если многочисленные реплики Бубнова послужат только для изображения его апатии и лени, его психологии, а; не его философии, то фигура Бубнова окажется необязательной и даже лишней в пьесе и, подобно в этом же духе трактованному Актеру, он не найдет точки соприкосновения с другими персонажами пьесы.

И, наоборот, Бубнов станет действенной фигурой в спектакле, если, не игнорируя обнаруженных в этом образе психологического и характерного начал, актер соответственно подожмет их, чтобы рельефнее выступила его мировоззренческая сущность, чему и послужит текст, предоставленный ему автором. По натуре своей равнодушный и апатичный, Бубнов произносит, однако, свои реплики не кое-как — лениво и равнодушно, а с толком, активно. Он метит в цель и наносит свои удары, злорадствуя при удаче, он борется.

Характерный, например, для него афоризм «а ниточки-то гнилые» (принадлежащий к «удачным фразам роли», по выражению Станиславского) направлен по адресу всякой надежды выбраться со дна жизни, это выражение его действенной линии в пьесе, его участия в конфликте, в конечном итоге краха его позиции в развязке пьесы., в которой торжествует позиция Сатина. К ней, к этой позиции, можно сказать, присоединяется Бубнов в сцене загула.

{19} Дополнением к предыдущему служит еще один пример. Л. М. Леонидов, игравший в следующем сезоне Ваську Пепла, признавался, что, оказавшись на сцене, он стал чувствовать себя «пустым». Он то пробовал быть характерным, играя вора, «дон-Жуана дна», героя окраины, то переживал свою любовь к Наташе и нелюбовь к Василисе. Однако когда он шел в этом направлении, он приходил к тупику. И Леонидов вспоминает, что, отчаявшись сыграть свою роль, он решил просто, честно донести до зрителя прекрасный текст Горького. И в тот момент, когда стал произносить слова Пепла, он прислушался к ним и вдруг понял, чего хочет Пепел и чего не хочет, в чем надо ему разобраться, и как только это дошло до артиста, он сразу почувствовал в себе Ваську Пепла.

Вместе с тем очевидно, что без психологического и бытового заземления, без «тела», которое вмещало бы в себе «дух» пьесы, мы могли бы оказаться перед «докладыванием роли» в его упрощенном толковании, наблюдая словесные дуэли, обмен удачных реплик и афоризмов, блеск «рапир», в то время как лица самих борцов были бы скрыты под масками. Поэтому нельзя согласиться с замечанием, что в результате принципа «докладывания» актеры «оставались самими собой» и только «старались подносить… удачные фразы роли». Москвин был не только Москвиным, но и Лукою, Качалов не только Качаловым, но и Бароном, оба давали «характерность» в своих ролях — один, показывая тип странника, другой — опустившегося аристократа, оба раскрывали психологию своих персонажей, один «мягкого», потому что его «мяли много», Луку, второй — «форсистого», по выражению Станиславского, продолжающего делать хорошую мину при плохой игре Барона. Вместе с тем оба «докладывали роли», то есть отстаивали свою жизненную позицию, свою философию жизни, во имя которой они действовали в реальной жизни и ради которой они действовали в пьесе Горького. Этот-то гражданский мотив роли дал основание сказать Немировичу-Данченко, что «ответственности на актерах больше».

Путь к успеху «На дне», таким образом, следует признать не менее поразительным, чем самый успех. Все этапы создания этого спектакля — чтение пьесы, планировка постановки, репетиции с их непредвиденными осложнениями, участие Немировича-Данченко, дальнейшие репетиции и, наконец, премьера — это путь постижения горьковского драматического, а стало быть, и сценического стиля, путь, как мы видели, нелегкий, изобиловавший острыми перипетиями творческой борьбы. Был найден особый, горьковский ключ; недаром письма Станиславского и Немировича-Данченко, в которых они сообщали, что найден метод «играть Горького», оба адресованы Чехову. Этот переход от чеховского к горьковскому можно назвать переворотом в творческой жизни МХТ, значение которого в истории мирового театра невозможно переоценить. Это подтверждает и то впечатление, которое осталось у Горького не только как у автора, но и как у зрителя — завсегдатая театра. «Я, — писал Горький, — только на первом спектакле увидел и понял удивляющий {20} прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена»[[5]](#footnote-6). К этому следует присоединить интересные воспоминания режиссера и артиста театра И. М. Раевского о репетициях «На дне» под руководством Станиславского уже в наше время. По его словам, Константин Сергеевич говорил участникам репетиции:

— Товарищи! Большинство из вас играет эту пьесу много лет. Поэтому, мне думается, текст нам сегодня повторять нет смысла. Давайте подумаем о том, к чему стремятся герои этой пьесы, за что они борются и какие идеалы заполняют их души: кто тянется к свету, кто тянет в тьму и в чем смысл произведения, в чем социальное значение этой пьесы и что мы сегодня должны сказать спектаклем «На дне»[[6]](#footnote-7)

Эти подытоживающие слова — результат многолетнего выстраданного опыта — могут служить формулой исполнения Горького, методом понимания Горького. Совместное постижение горьковской драматургии Станиславским и Немировичем бросает дополнительный свет на природу творческой дружбы этих двух гениев. Сами они, как известно, определяя область своих координированных действий, относили к компетенции одного — сценическую, второго — литературную сторону их общего дела. Работа над пьесой «На дне» дает более глубокое понимание их творческого союза. Произведение искусства обладает двумя важнейшими признаками — правдой воспроизведения реальной жизни и индивидуальной печатью этого воспроизведения: это жизнь, и вместе с тем жизнь в произведении художника.

Раскрытие органической природы драматического произведения как воссозданной на сцене жизни было творческой миссией Станиславского. Обнаружение ее неповторимого, индивидуального своеобразия как авторского лица Чехова или Горького, как «чеховское» и «горьковское» составляло творческий дар Немировича-Данченко. Можно сказать, что они нашли друг друга, поэтому они объединились. Работа над спектаклем «На дне» лишний раз объясняет неизбежность их встречи.

### 2

Опыт работы Художественного театра над спектаклем «На дне» освещает нам особенности драматического характера и сюжета у Горького. Характер у Горького, отвечая требованиям реалистического искусства, выступает как определенный физический, психологический, бытовой, социальный феномен. Эти черты образуют «лицо» героя, а это лицо в свою очередь имеет у Горького свой идеологический «профиль», и этим профилем оно, так сказать, повернуто к зрителю. Для горьковского {21} драматического героя показательно, что он занимает ту или другую позицию в жизненной, социальной борьбе. Эта его позиция не исчерпывается социальным положением героя, психическим складом и бытовыми условиями: герою свойственна известная идейная тенденция, он является носителем определенной идеологии, хотя это обстоятельство не всегда воспринимается им как точка зрения, а тем более программа.

Настя, предпочитающая жить воображением, а не действительной жизнью, Бубнов, отрицающий возможность изменения этой действительности, Сатин, верящий в способность человека ее перестроить, — все это определенные идеологические концепции, имеющие на открытой общественной арене свои философские, политические эквиваленты, но в этом качестве мало доходящие или вовсе не доходящие до собственного сознания ночлежников. Это свойство включается Горьким в самый характер героя, который никогда не является вследствие этого простым рупором идей автора. Поэтому позиция героя не выступает у него в одной лишь декларации, в «точке зрения», во «взгляде» или «убеждении», сформировавшихся или потенциальных. Нет, она составляет внутреннее, кровное свойство данного человека, черту его характера. Больше того, эта черта становится ведущей — она направляет и характер, и самый сюжет.

Социальная подоплека поведения героя, психологический тип и индивидуальные особенности его характера, бытовая сторона его поступков — они сопровождают эту главную черту, содействуют ей в ее деятельности, они следуют за ней как ее спутники на известном расстоянии. И если в спектакле почему-либо эти «спутники» вырываются вперед и стараются занять командное положение, конфликт пьесы отклоняется от горьковской магистрали, драматическая пружина действия ослабевает, поскольку лишается того, что образует его основу. Идеологическая позиция героя, порой, как мы уже говорили, ему самому неведомая, постепенно раскрывается перед зрителем и перед самим героем, раскрывается, когда этот герой приходит либо к краху своей позиции, потому что она оказалась ложной, либо, наоборот, к успеху, если герой шел верным путем.

Лука — фигура цельная, он проповедует свою позицию иногда бессознательно, а подчас и отдавая себе в этом отчет. Актер же, Клещ или Бубнов своей позиции не постигают, однако они ее реализуют, а это имеет отношение не только к содержанию, но к форме пьесы. Для Клеща, например, характерна разница между его положением пролетария и его непролетарской позицией.

Когда в критике превращали Клеща в положительную фигуру, то исходили из его социального положения и из его трудового происхождения, которое, естественно, обеспечивает сочувствие Клещу и его судьбе. Однако это обстоятельство не делает его фигуру положительной, ибо позиция, которую он занимает, которую отстаивает и настойчиво осуществляет, — позиция неверная, ложная. И Горький в эту именно сторону нацеливает внимание зрителя. Поэтому ошибка — особенно частая {22} в театральной практике — вызвана трактовкой Клеща по его общественному положению, а не по его общественной позиции. А эта последняя, как было сказано, является ведущей, и устранение и даже нейтрализация ее, когда трактовка Клеща сводится то к социальному типу (рабочий), то к психологическому («Клещ»), то к бытовому (обитатель «дна») и игнорируется идеологический профиль, гибельны и для содержания, и для драматизма пьесы.

Из предыдущего вытекает еще одно важное свойство горьковской драмы — столкновение мнений, точек зрения, взглядов не является в ней самодовлеющим, а лишь производным, вторичным. Энгельс в письме к Лассалю, говоря о том, что действующие лица должны черпать мотивы своих поступков в том историческом течении, которое их несет, пишет затем, что «дальнейший шаг вперед, который следовало бы сделать, заключается в том, чтобы эти мотивы более живо, активно и, так сказать, стихийно выдвигались на первый план ходом самого действия, а аргументирующие речи… напротив, становились бы все более излишними»[[7]](#footnote-8). Энгельс тут же замечает, что в аргументирующих речах героев Лассаля он узнал ораторский талант автора, обнаруженный им на судебно-юридическом поприще, применение которого, однако, в данной области, драматической, Энгельс не считает перспективным.

«Дальнейший шаг», о котором мечтал и который предвидел Энгельс, осуществился в будущем. В драматургии Горького роль «аргументирующих речей» второстепенная, и столкновение враждебных лагерей, их победа и поражение разрешаются не соревнованием ораторов, а через движение сюжета, доказывающего историческую правоту и неправоту героев, и через взаимодействие характеров, всей массой устремляющихся друг против друга. Благодаря такому принципу (если даже политическая тема не является непосредственным объектом пьесы и применение аргументирующих речей ограничено) в любой области общественных и личных отношений, показываемых пьесой, раскрывается идеологический и, в конечном итоге, политический смысл событий.

В этой связи интересно привести высказывание Прова Садовского (беседа в ВТО) о работе над спектаклем «Старик» в Малом театре. Пьесу играли, как выразился Садовский, «в бытовом плане», однако в процессе исполнения почувствовали несообразность такого толкования. Вот как впоследствии объяснил артист причину своих заблуждений: «Я был тогда слишком аполитичным, чтобы в это влезать»[[8]](#footnote-9). Весьма характерное и поучительное, а для нашего анализа принципиально важное признание. Аполитичность мешает актеру стать художником, не позволяя проникнуть в глубь закономерностей жизни и в суть литературного произведения, требующего для своей интерпретации определенной гражданской позиции.

{23} Этот взгляд, обретенный Садовским эмпирически, находит себе подтверждение в теоретических взглядах Горького на труд актера. «Актер, — говорил Горький, — должен быть таким же полноценным творцом пьесы, как и автор, должен уметь импровизировать, стремясь глубже и точнее передать идею, предложенную автором»[[9]](#footnote-10). Вот почему Горький, оказывается, поддержал идею импровизации — не для поощрения формалистических концепций «независимости» актера от автора, не для того, чтобы актер стал дальше от автора, а, наоборот, был ближе к нему, до степени соавторства, соучастия в той борьбе, которую ведет автор. Он должен «влезать в это» настолько полно и самостоятельно, чтобы совместно с автором защищать предложенную им идею.

Следовательно, по Горькому, метод импровизации должен служить не просто для того, чтобы тренировать актерское мастерство — возбудимость, фантазию и т. д., но для того главным образом, чтобы разбудить общественную, политическую инициативу актера-гражданина, сделав его союзником автора.

Наблюдение Садовского над пьесой Горького совпадает с аналогичным наблюдением Станиславского, оба мастера пришли к одному выводу. Признание Садовским необходимости «влезать в это», то есть в политику, философию, гражданскую проблематику, соответствует замечанию Станиславского о том, что «при таких условиях», то есть в условиях горьковской драматургической системы, «быть характерным трудно», потому что, как выразился Вл. И. Немирович-Данченко, «ответственности на актерах больше».

Какие плоды приносило на практике овладение актером политической позицией автора, показывают исполнение В. И. Качаловым роли Бардина во «Врагах» и игра многих других исполнителей в этом классическом спектакле. История этой пьесы на различных наших сценах весьма поучительна как путь овладения социально-философским стилем Горького.

В одних театрах главное внимание обращали на психологический тип персонажей: мягкий и покойный, барственный по своей натуре Захар Бардин контрастировал болезненно-неврастеническому Скроботову; сдержанная уравновешенность Татьяны Луговой противостояла экспансивности и непосредственности Нади; злобно-сосредоточенная воля прокурора сопоставлялась с истерически развинченной психикой Клеопатры; Синцов отличался от бурно-эмоционального Акимова аналитическим складом ума. Актеры старались быть только психологами, полагая, что стоит им показать «живых людей», как те сами как-нибудь задвигаются. Однако этого не случилось, — на спектаклях они стояли на месте, а вернее сказать, вращались вокруг своей оси, не задевая друг друга (не было тех «зубчатых колесиков», которые могли бы захватить друг друга). Да и в самой жизни «живые люди» вовсе и не живые, если {24} они не захвачены теми или другими интересами. В данном случае этот интерес не состоял ни в любви, ни в денежном расчете, а тот, который реально существовал в пьесе, не стал в спектакле движущим началом — действующие лица бездействовали.

В других театрах ставили акцент на бытовой, историко-бытовой характерности: Бардин был помещиком и фабрикантом, барином с большим ассортиментом барских признаков и примет; прокурор Скроботов демонстрировал тип судейского чиновника, затянутого в свой вицмундир, составляя с ним одно целое; Печенегов выступал с специфическими для царского генерала «генеральскими повадками». Иными словами, актеры были в этом случае «наблюдателями характеров и быта», временами весьма тонкими, но в результате получалась серия портретов — портретная галерея, правда, очень живописная, но уместная больше на выставке, чем на сцене.

В работе над «Врагами» театры повторили путь, который в свое время прошел МХТ в поисках решения «На дне». Не удивительно, что постановка Художественным театром «Врагов» стала событием в истории горьковского театра. В этом спектакле были и психология, и характерность, но не они являлись «зубчатым колесом», двигающим механизм, — таковым была позиция персонажа в происходящей борьбе, причем эта позиция носила отнюдь не декларативный, абстрактный характер, она входила, включалась в характер не как «признак», не как «бородавки» (от чего неоднократно предостерегал Горький), а как нечто органическое, «нервно-мозговое» (по горьковскому же выражению). Захар Бардин представлял собой определенный психологический тип и определенный социальный тип, он был барин и по происхождению, и по положению, однако главное в нем было то, что он являлся либералом. Из этого корня вырастал весь образ у Качалова. Либерализм Бардина не просто был «программой», «взглядом» или «точкой зрения» (как известно, он легко переходит от одной «точки зрения» к другой), это была его природа.

Ленин учил, что неустойчивость буржуазного интеллигента есть его политико-экономическое, а не психологическое свойство. Применительно к данному случаю следует сказать, что либеральная «неуравновешенность» Бардина присуща ему не как определенному психологическому типу и вызвана не его неустойчивой психической конституцией, как фактически получалось в известных нам спектаклях, а является результатом его позиции в классовой борьбе, формирующей в свою очередь его психологию, его либеральную психологию. И поскольку эти политико-экономические интересы определяют характеры и психику персонажей, а не остаются за порогом, не допускаемые дальше «точки зрения», «взгляда» и т. д., поскольку они входят в область «нервно-мозгового», постольку постижение этой особенности позволило артистам создать во «Врагах» столь полноценные фигуры. Качалов сумел показать своего «героя» не только в лоб, но и косвенно, тысячью деталей — из всех пор «прет» либерал. Качалов «влезал» в политику, не {25} ограничиваясь бытовым и психологически характерным, и добился крупной победы.

Гражданская заинтересованность артиста в том деле, за которое воюет автор, обеспечила и его художественный успех. В связи с этой ролью Качалов писал, что ему в работе помогали воспоминания о «живых моделях» Бардина. «Эти… старые знакомцы мои очень помогли мне дорисовать и несколько заострить эту роль. Я “заострил” роль в том смысле, что отнесся к этому образу с большей, чем автор, беспощадностью. Когда недавно, сыграв роль уже много раз, я стал перечитывать текст пьесы, то мне показалось, что автор дает его больше в плане добродушного юмора, а я — в плане сатиры»[[10]](#footnote-11).

В данном случае мы оставим в стороне вопрос, верно ли, что Бардин в пьесе дан «больше в плане… юмора», чем сатиры, важно, что актер выполнил требование автора, заключающееся, как мы видели, в том, чтобы «глубже и точнее передать идею, предложенную автором», став соавтором, соучастником борьбы, происходящей в пьесе.

Выполнил требование также и другой выдающийся участник этого спектакля, игравший роль генерала Печенегова. «Идея, предложенная автором», не исчерпывается изображением характерности генерала и психологии самодура, чем вполне можно объяснить отношение Печенегова к окружающим, в частности его беспрерывное тиранство денщика (имеющее более высокий смысл, пропадающий при бытовой трактовке), но что не включало бы эту фигуру в общий конфликт пьесы. М. М. Тарханов раскрывал смысл этой фигуры, образно сформулированный в имени генерала, — он воистину варвар. Назначение человека, как его понимает Печенегов, состоит в том, чтоб командовать другим человеком: только унижая человека, Печенегов сам сознает себя «человеком». Так возникает социальное обобщение, которое можно назвать драматургической метафорой (характерной для драматического стиля Горького), всего буржуазно-помещичьего лагеря пьесы, природа которого — насилие. Благодаря такому философскому замыслу роли она включается в конфликт пьесы не как декоративная фигура, а как активно действующее лицо.

В «Последних» и в «Вассе Железновой» дело опасно ограничить тем, что две матери — Софья в одной пьесе и Васса в другой — будут переживать свое материнское несчастье. Без принципиального понимания и проникновения актрисы в то, что скрывается за трагической неудачей исполняемого ею характера, обе драмы сведутся к частному случаю и к соображению, что семья на семью не похожа. Между тем для Горького сюжет этих пьес есть обобщенное выражение распада всего старого общества.

В исполнении С. Г. Бирман, например, обе эти линии — материнское горе и тревожное ощущение краха ее жизненных устоев — сливаются воедино. Размышления и переживания Вассы, касающиеся «общей» {26} темы, которые у других исполнительниц Вассы носили декларативный характер и производили впечатление чего-то побочного, здесь, наоборот, доминируют. Признание Вассы, что она устала тащить «воз хозяйства» и охотно бросила бы все, если бы поверила в правду Рашели, становилось непонятным. И в этом случае актрисы спешили пройти мимо столь важного признания Вассы, торопясь к психологическим и характерным мотивам, боясь «абстракции».

В постановках «Последних» распространено подчеркнуто мелодраматическое толкование пьесы, под влиянием которого несчастная любовь Софьи и Якова вызывает у зрителя сочувствие, совершенно здесь неуместное. Читатель Горького помочь им не сможет и не захочет. Материнская драма Софьи и Вассы, трактованная в бытовом и психологическом плане, делает непонятным и во всяком случае натянутым столкновение матерей — Софьи с Соколовой, а Вассы с Рашелью, и конфликт между ними приобретает в лучшем случае абстрактный, декларативный характер. И не удивительно, что многие исполнительницы этих ролей не всегда понимают то, что говорят их героини, они просто произносят текст, который становится лишним и задерживает действие.

Это касается не только центральных фигур. Пример с Печенеговым, приведенный выше, мы можем дополнить такой эпизодической фигурой, как нянька Федосья из «Последних». Федосья то и дело бормочет, глядя на своих питомцев: «А вот мои последние…». Реплика, мотивированная бытовыми обстоятельствами, но явно обращенная к общему смыслу пьесы, ставит необходимую по замыслу точку над «и». Обычно же в спектакле указанные слова совершенно тонут в старческом бормотании, в краске «характерности». Актриса пользуется этими словами так же, как любыми другими, чтобы дать «бормотание» само по себе, создать жанровый тип выжившей из ума старухи, и подчас в самом деле создает очень живую фигуру. Но фигура эта оказывается в спектакле на отшибе, не помогая, а, наоборот, мешая тому спору, в котором и эта нянька не последняя «спица в колеснице». Бывает, что, компенсируя этот недостаток, актриса выразительно и «многозначительно» подает реплику «последние», по существу устраняясь от нее, не участвуя во всей пьесе, отчего эта реплика создает впечатление нарочитого и прямолинейного символа.

### 3

Все предыдущее приводит нас к выводу: руководящую роль в горьковской драматургии играет мысль. Драматическая форма служила Горькому и для изображения столкновения враждебных миров и для того, чтобы в драматической, диалектической форме осмыслить это столкновение, — обе тенденции сливаются в горьковском творчестве: он познает истину в борьбе. Известно, как Горький формулировал свою писательскую задачу, вступая на поприще драматургии:

{27} «Вокруг нас — закипает жизнь, пробуждаются новые сознания, нарождается новый человек, он же читатель… Этот читатель требует ответа на коренные вопросы жизни и духа, он хочет знать, где правда и где справедливость, где искать друзей и кто враг».

Драматургия Горького дает ответ на эти вопросы всем своим содержанием, и сама ее форма представляет собой процесс осознания, осмысления коренных вопросов жизни и духа, процесс, развивающийся на протяжении всей пьесы, перипетии которой — этапы постижения того, где находится правда и где справедливость, где искать друзей и кто враг. Драма у Горького есть форма сосредоточенного и страстного размышления над судьбами страны и народа, осознания исторических задач своего времени. Она апеллирует не только к чувству зрителя, но и к его разуму, призывая к соучастию в осознании того, что важно и дорого обоим — автору и зрителю. Она вовлекает зрителя в процесс этого самосознания, в этот интеллектуальный процесс, интеллектуальный поток, составляющий «подводное течение», «подтекст» горьковской драмы. Она не формулирует результата, ответа, она приходит к результату, и в этом состоит драматическое движение горьковской пьесы.

Борьба на арене «духа» захватывает зрителя не менее, чем борьба на арене «жизни», — знание того, как бороться, стимулирует в нем желание бороться. Этот процесс мышления составляет внутреннюю сторону того явления, которое Станиславский однажды обозначил как «докладывание роли».

Вышеизложенные соображения могут вызвать опасения насчет того, что, дескать, погружение в интеллектуальный поток, как мы выражаемся, способно привести к рационализму, к рассудочности. Недаром, скажут, многие горьковские спектакли страдают резонерством, вызванным тенденцией подчеркнуть мысль за счет чувства, поэтому-то актеры в иных спектаклях отступают к быту, психологии, характеру, сюжету, спасаясь под сень «живой жизни», и, наконец, сама система Станиславского находится в оппозиции к подобному пренебрежению физической и психологической сферой человека.

Это возражение совершенно несостоятельно — мысль может привести к резонерству, подобно тому как чувство может привести к сентиментальности.

Вл. И. Немирович-Данченко утверждал на основании многолетнего опыта, что резонерство и сентиментальность — злейшие враги актера и появляются тогда, когда актер выходит из органического русла образа, попадая в одном случае в тупик резонерства, а в другом — в трясите сентиментализма. Что касается до «системы», то Станиславский лаконично и исчерпывающе сказал, что «есть одна система — органическая, творческая природа. Другой системы нет»[[11]](#footnote-12).

{28} Стало быть, дело не в самой мысли, не в процессе мышления, которое пытаются скомпрометировать под именем резонерства и рационализма, а в том, как эта мысль возникает у актера — органически или искусственно, естественно ли рождается, или представляется. Мышление есть такой же органический процесс, как и чувство, и подчиняется тем же материалистическим законам человеческой природы и актерского искусства. Если следует найти логику чувства, чтобы оно естественно возникало, то также следует найти и чувство логики для того, чтоб мысль заработала и непроизвольно высказывалась, а не цитировалась, — в последнем случае даже «курсив», форсировка не в состоянии ее оживить. Когда «играют» мысль, возникает наигрыш, так же как он возникает, когда «играют» чувство, — фальшь появится в обоих случаях, хотя в обоих случаях зрителя можно обмануть. Речь, стало быть, идет о том, чтобы актер на сцене умел не только чувствовать, но и думать, ориентируясь на те грандиозные всемирно-исторические сдвиги в самой жизни, в которой идея сознательности приобретает все более доминирующую роль, речь идет о новом типе актера — воспитываемом горьковской и советской драматургией, то есть драматургией социалистического реализма.

Советская литература видит решающую черту своего положительного героя в его социалистической сознательности. Появляется новый тип человека, новый склад характера, в котором сознательное овладение законами объективного мира, разум занимают ключевую позицию, и очевидно, что становление этого характера получает свое отражение в литературе, в драматургии, в театре и, стало быть, также в новом, более высоком методе творческого изображения действительности — в драматическом и актерском искусстве.

Роль Горького нельзя здесь переоценить, его теория и практика изображения героя получили свое мощное развитие не только в последующей советской и мировой прогрессивной литературе, — они сыграли свою роль в других областях искусства, в том числе актерского.

Роль мысли в пьесе все более привлекает к себе внимание актеров — они все чаще сталкиваются в своей сценической практике с важностью воплощения процесса мышления. «… Самый текст горьковской пьесы суфлирует актеру, подсказывает ему путь не только к сердцу, но и мышлению образа…» — замечает Алексей Дикий[[12]](#footnote-13). «Играть в пьесах Горького — это значит, прежде всего, активно и напряженно думать на сцене, думать так, как думает персонаж. Не притворяться думающим, а на самом деле думать», — подтверждает Б. Е. Захава[[13]](#footnote-14).

Этот вопрос привлек к себе особое внимание Всесоюзной горьковской конференции (гор. Горький, 1947). На этой конференции общий интерес вызвало выступление видного периферийного актера и художественного руководителя Симферопольского театра, постановщика и {29} исполнителя горьковских пьес Е. Орлова. Орлов говорил об опасности, стоящей перед актерами и заключающейся в том, что та актерская техника, которая базируется на «характерности» и «психологии», устраняя руководящий мотив мысли, «докладывание роли», вступает даже у опытных и талантливых актеров в противоречие с теми требованиями, которые диктует горьковская драматургия, диктует советская драматургия, что не может не тормозить ее развитие.

Во многих театрах, указывал Орлов, «держится манера игры Горького по сюжетной линии и по ролям», и оратор предостерегал присутствовавших актеров и режиссеров, ревнителей горьковского искусства: «… все то, что мы говорим о Горьком, все эти замечательно хорошие идеи и слова могут повиснуть в воздухе, если техника, внутренняя актерская техника не переделается. Если сейчас не обратить внимание на переквалификацию даже уже высокой категории актеров, не стать на новые рельсы для того, чтобы научиться на сцене думать конкретно, даже абстрактную мысль видеть перед собой конкретно, чтоб эта мысль волновала, а не только изображать волнение оттого, что ты на сцене, — ведь это волнение иногда ложится на текст и обманывает зрителя. Это видишь иногда и в крупных театрах»[[14]](#footnote-15).

Это требование возникло у Орлова в процессе работы над пьесами Горького, и неудачи, заминки и тупики, в которые он заходил, были вызваны обстоятельствами, аналогичными тем, которые сопровождали работу Художественного театра над спектаклем «На дне». Малоудачные постановки такой пьесы, как «Чудаки», или, точнее сказать, неопределенность и даже двусмысленность выводов в этих постановках (оправдание измены Мастакова жене) вызваны были выдвижением любовного сюжета Мастакова в центр спектакля. Оценка поведения Мастакова дана в его же собственном обращении к жене: «Не прощай мне, но — забудь… хорошо?», на что Елена отвечает: «Да!» Она согласна «забыть» в надежде, что ему пойдет на пользу полученный урок, однако проступок его она не прощает. Если же учесть, что философский подтекст пьесы придает более широкое и принципиальное значение неустойчивости Мастакова, наглядно представленной в сфере его личной жизни, — становится понятным и этот диалог, и почему им заканчивается пьеса. Если уж сосредоточиться на любовном сюжете пьесы, то плодотворнее было бы избрать в этом случае, так сказать, «сюжет Елены», хотя и такая трактовка в конечном итоге не даст полноценного решения спектакля.

Пьеса, как известно, начинается с любовного объяснения Мастакова и Ольги, которое подслушивает доктор Потехин, влюбленный в Елену и ищущий доказательств неверности ее мужа. Елена с внешним спокойствием и внутренним напряжением следит за развитием отношений между Мастаковым и Ольгой, прежде чем вступить с ней в борьбу за мужа, а борьба эта весьма примечательна: Ольга, недоумевая, замечает, {30} что, несмотря на все ее преимущества, Мастаков «ускользает» от нее, и она приписывает свое поражение какой-то женской хитрости, пущенной в ход Еленой. Вместе с Ольгой недоумевает и зритель, направленный по ложному следу любовной интриги. Очевидно, что в этом случае оба, Ольга и зритель, становятся жертвой одной и той же ошибки.

Зритель начинает предполагать, что укрощение «савраса», торжество законной жены и посрамление любовницы-авантюристки есть внешняя фабула, за которой скрывается нечто другое, главное, без чего невозможно уразуметь и этой житейской фабулы. Выясняется, что Елена готова «отдать» Мастакова Ольге, если уверится, что с той ему будет лучше, чем с ней, и отвоевывает его обратно, поняв, что она ему нужнее. Эту самоотверженность тоже можно понять исходя из любовной ситуации: все решает истинная любовь. Однако решает-то у Елены не любовь, хотя, конечно, чувство не безучастно в этом решении, и если актриса станет считаться только с любовью Елены, она сделает непонятным поведение своей героини. Елена ведет борьбу за «светлую силу», заключенную в Мастакове, — это и есть та «хитрость», которую, бесясь и завидуя, не может разгадать Ольга.

Для того чтобы и зритель не проворонил этой «хитрости» и понял ее «загадочные» поступки, — загадочные, впрочем, согласно логике ревнивой жены, — следует вернуться обратно, к началу пьесы, и обнаружить там другие существенные мотивы. Мастаков вступает в спор с обоими Потехиными, отцом и сыном, и смысл спора, если его кратко сформулировать, заключается в следующем: если Потехины полны скептицизма и после поражения революции 1905 года не верят в лучшее будущее, то в Мастакове живет бессознательная вера в это будущее («светлая сила»). Однако хотя талант Мастакова тянется к правде, инстинктивно устремляется по истинному руслу (таково свойство реалистического искусства), но без понимания, без осознания сущности исторического процесса таланту его грозит опасность сбиться с пути, поддаться чуждым влияниям. И вот Елена, которая несет в себе, позволим себе так выразиться, функцию этой сознательности, Елена, которая есть, так сказать, разум Мастакова, оберегает и направляет эту «светлую силу». Вот за что, следовательно, идет борьба в пьесе.

Потехин активно стремится склонить Елену в свою веру, ведет с ней спор, считая ее надежды на «светлую силу» неосновательными. По его убеждению ренегата, эта сила обманчивая, рассказ Мастакова — ложь, в нем, дескать, сомневается и сам автор, который в конце концов перейдет на реакционные позиции его, Потехина, и что в этом случае Елене остается, как проигравшей спор, признать Потехина и покориться ему. А Елена настаивает на своей позиции и даже временную утрату Мастакова не сочла бы окончательным своим проигрышем, поэтому она дает понять Потехину, что его акция не будет иметь успеха. Она говорит о себе (в частности, когда Потехины нападают на ее «разум»), что она в самом деле рассудочна, но добавляет тут же, что в ней {31} есть «страсть», у нее страстный разум, и свою автохарактеристику Елена направляет против Потехиных, пытающихся скомпрометировать этот разум, как отвлеченность, как внежизненную абстракцию. Елена говорит также, что она думает и за себя, и за Мастакова, мысль есть оружие, которым она прокладывает себе путь, недаром его хотят выбить из ее рук. Тема разума у Горького — тема политическая.

Елена отдает себе полный отчет в разыгрывающемся конфликте, она осознает свою общественную роль в борьбе за талант Мастакова, за направленность этого таланта. Она заявляет: «работа мужа важнее и ценнее моего счастья женщины…». Сознание этого и принятая на себя ответственность помогают ей побеждать в себе то, что может сбить ее на позицию Потехина. Стало быть, мысль — обозрение всего поля битвы и своего места на нем — мысль есть ее жизнь на сцене, есть активный процесс ее существования. Поэтому зритель должен сочувствовать не только ее переживаниям, но и ее размышлениям, проникая в них, проникаясь ими, становясь соучастником этих размышлений и, так же как она, глазами бойца озирая поле битвы.

Как мы уже отмечали, Горький не только извлекает из материала жизни искомое им идеологическое зерно, но и привлекает этот материал как питательную среду для взращивания этого зерна. Поэтому он одновременно ставит вопрос двояко: «философски» и «житейски», «теоретически» и «практически», и так же двупланно решает его, получая в результате единый, цельный ответ. Как драматург, работая над пьесой, он внимательно следит за тем, чтобы движение «философской» мысли органически сопровождалось движением «житейского» сюжета, добиваясь единства и гармонии, не допуская, чтобы они разошлись, одно — в отвлеченное резонерство, другое — в самодовлеющую изобразительность. Он стремится к такому естественному, внутренне органическому балансу, при котором читатель и зритель, следя за судьбой героя, одновременно следят за решением проблемы, от которой зависит эта судьба, переживая и думая в одно и то же время, воспринимая непосредственную картину жизни и вместе с тем сознательно оценивая ее, господствуя над нею. Стало быть, — формулируем еще раз, — это не идеи в масках, когда образ служит иллюстрацией и живым комментарием идей, и вместе с тем это не одно лишь непосредственно образное восприятие жизни. Это такая ступень или такой уровень искусства, на котором научное и художественное познание мира достигает своего нового, плодотворного синтеза. Эту новаторскую задачу поставило перед литературой новое время.

Развивая свой взгляд на будущее драмы, Энгельс выдвинул положение, заключающееся в том, «чтобы за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира».

Энгельс сочетает Шиллера и Шекспира в том смысле, что идейный момент должен быть реализован пластически, не уводя в абстракцию, и в то же время реализм изображения не должен исчерпываться самим собой. Могут сказать, что Энгельс вправе был утвердить свое понимание {32} драмы, не привлекая Шиллера, в пределах творчества одного Шекспира. Разве, скажут, в последнем не сосредоточен гигантский идейный, идеологический заряд, а не только пластический, и разве, стало быть, Шекспир нуждается в каких бы то ни было «шиллеровских» поправках и подпорках? Да, Энгельс, не сомневаясь в идеологических богатствах Шекспира, для определения своей концепции драмы, условно обозначая под именем Шиллера идейную, под именем Шекспира образную, жизненную сторону дела, вводит на равных, а в известном смысле даже на преимущественных правах Шиллера. И для того, чтоб поддержать идеологический фактор, усилить роль последнего в деле осознания исторического процесса и вмешательство в него со стороны художника в новое время, Энгельс рисует перед читателем, пользуясь этим сочетанием, грядущую драматургию как полное слияние характерной для будущего (то есть для нашего времени), осознанной идейности, сознательного исторического содержания с «шекспировской живостью» действия, «разума жизни» наряду с ее плотью, ее анализа и ее синтеза, предвидя самый тип художника будущего, который, погружаясь в поток жизни, находится над ним, воплощая в своем произведении и жизнь, и законы, управляющие ею, которые становятся, наконец, доступными обозрению.

# **{****33}** Часть вторая

### 4

Мы знаем уже, что столкновение борющихся лагерей имеет в одних пьесах Горького прямой, социально-политический, в других косвенный, социально-философский характер. Философия и политика взаимосвязаны, это две стороны одной и той же медали, которая выступает в различных пьесах либо той, либо другой стороной.

В «Мещанах» столкновение буржуазно-мещанского лагеря с революционно-пролетарским прослаивается сложными философскими мотивами, направляющими со своей стороны движение сюжета и характеров в пьесе.

Вопрос о единстве идейного и реалистического начал, о «Шиллере» и «Шекспире» мы можем рассмотреть на строении характеров в этой пьесе.

Показывая Татьяну Бессеменову просто как тип размагниченной интеллигентки, не находящей себе места в жизни, изображая подобный социально-психологический тип, постановщик мог бы ограничиться «психологическим сюжетом», заключающимся в том, что Нил находит себе более близкую ему по характеру Полю.

И перед нами односторонне выступила бы психологическая драма, поглощающая, нейтрализующая идейный момент, а состоит он в том, что Татьяна страдает не только как женщина, которой не повезло в любви, но и как член общества, {34} избравший ложную общественную позицию. Из этого следует, что Татьяна терпит идейное, а не только житейское поражение и, следовательно, находится с Нилом не только в личном, но и в мировоззренческом конфликте, и в конфликте с лагерем Нила в целом.

Стало быть, если актриса, исполняющая эту роль, будет озабочена только тем, чтобы передать психологическую правду роли (неразделенную любовь Татьяны) и в то же время забудет об «идейном» мотиве (активной мировоззренческой позиции героини), то Татьяна не только не сумеет ввязаться в конфликт с лагерем Нила, но даже с ним самим, ибо с этим-то и связан их личный конфликт.

Полнота этого конфликта возможна при условии такой слитности, в противном случае даже облюбованная актрисой личная драма побледнеет, если не будет поддержана «философской драмой», «идейным моментом». Конечно, в случае такой психологической трактовки актриса может добиться сочувствия своей героине, но разойдется с автором, не поддерживающим ее в столь важном вопросе.

Татьяна до известной степени осознает свою позицию в противоположность, скажем, Елене, тяготеющей к чуждому Татьяне лагерю. Елена тоже занимает определенную мировоззренческую позицию, не догадываясь об этом, что, как мы знаем, бывает в жизни, когда люди, выражая определенную психологию и философию, не являются ее сознательными агентами. Но если героиня не подозревает о своей позиции, то тем более должна быть осведомлена об этом актриса, чтоб не уклониться в сторону от искомого синтеза. Яркой иллюстрацией этого послужит нам исполнение роли Елены актрисой Д. Зеркаловой в двух спектаклях «Мещан» — в Центральном театре Советской Армии и в Малом театре. В первом артистка имела больший успех, чем во втором, хотя во втором она играла как будто «на земле», по «Шекспиру», а в первом устремлялась «ввысь», по «Шиллеру».

Критика упрекала Зеркалову в том, что в спектакле Малого театра она, подавшись упрощенно-сатирической трактовке постановщика, побоялась взглянуть на Елену положительно, ограничившись тем, что, спасая Елену от сатирического азарта режиссера, показала ее как бытовую фигуру «веселой вдовушки» и «удалой бабенки». Однако подобная трактовка, непредвиденно для актрисы, подтвердила замечание Бессеменова на счет того, что Елена, дескать, «такая», и, следовательно, она неожиданно содействовала Бессеменову в его идейной борьбе, скомпрометировав его противника в лице Елены.

Так и получилось из-за идеологической «беспечности» актрисы или режиссера. Елена явилась жанрово убедительной и даже красочной фигурой, но оказалась изолированной от той борьбы, которая ведется в пьесе, эта фигура, так сказать, путалась в ногах действующих лиц. А ведь введена она была в пьесу не как постороннее и даже не нейтральное делу пьесы лицо, а как соучастник его, пусть и занимающий скромную, подсобную роль.

{35} Автор включил философскую функцию этого образа в общую концепцию пьесы, сказав необыкновенно точно в разъясняющем пьесу письме, что Елена «любит быть дрожжами»[[15]](#footnote-16), стало быть, этот образ выражает не только быт и психологию, но, что здесь важнее, «идейный момент», за которым должна быть реалистическая плоть. «Любит быть дрожжами» — это позиция, поддерживающая идею творческой жизни против мертвечины бессеменовщины. Именно такими «дрожжами» и была Елена у Зеркаловой в спектакле ЦТСА; она заняла определенное место в борьбе, происходившей в пьесе, она участвовала в этой борьбе и в меру своих сил содействовала победе Нила.

И если поэтому здесь, в этом спектакле, она сразу же вступила в конфликт, ввязавшись в столкновение обоих лагерей, то в спектакле Малого театра она никак не могла пробиться к этой борьбе, выталкиваемая своей замкнутой жанровостью из водоворота схватки. В качестве «вдовушки» и «кокетки» она старалась увлечь, точнее, завлечь Петра, то ли по легкомыслию вообще («характерность»), то ли от скуки («быт»), то ли из других, менее высоких побуждений, подозрение на которые эта Елена невольно наводила. Горький же пишет в том же письме о «Мещанах», что Елена «любит Петра — из жалости, т. е. даже не любит, но хочет заразить его счастьем жизни…». Эти отношения и выражала Елена — Зеркалова первого спектакля, поскольку она там была «дрожжами».

Итак, в одном случае дело ограничивалось жанровой и психологической любовной сценой, во втором — Елену одухотворял принципиальный философский умысел, отчего и сама любовная, психологическая коллизия значительно углублялась.

Слова Елены о том, что арестант казался ей камнем в чьей-то руке, или ее же осуждающие слова по адресу людей, любящих жаловаться, даже если им вместо шляпы надеть солнце на голову, — эти слова казались лишними, даже непонятными и во всяком случае слишком мудрыми в устах «кокетки», заводящей для времяпрепровождения роман с соседом студентом. Актриса весьма ловко и искусно справилась с этими «затруднениями», чтобы они не только не помешали, но даже помогли ей, — она приспособила их для выражения своей веселости и легкомыслия, ей было безразлично, какие слова ей предстояло произнести.

В то же время у Елены, раскрывшей горьковский намек насчет «дрожжей», они не терялись, замыкаясь внутри, а направлялись против бессеменовщины как оружие борьбы с нею. Таким образом, даже на таком, сравнительно скромном, отрезке пьесы, как взаимоотношения Татьяны и Елены с другими героями пьесы, в одном случае возникал конфликт между сторонами, в другом — эти стороны выпадали из драматической борьбы, по крайней мере на этом ее периферийном участке.

### **{****36}** 5

Выдающийся пример того, как философский, идеологический фактор формирует драматическую борьбу и как его отсутствие парализует ату борьбу, дает нам пьеса «На дне» в ее интерпретации артистами Московского Художественного театра.

Мы расскажем сейчас о той дуэли (как с известным основанием мы может здесь выразиться), какая велась между двумя столь выдающимися исполнителями роли Луки, с одной стороны — И. М. Москвиным, а с другой — М. М. Тархановым. Дуэль, свидетелями которой мы были, происходила одновременно в двух плоскостях — теоретической, когда оба артиста выступали как ораторы (на конференции, созванной ВТО для обсуждения пьесы «На дне»), и практической, когда они же, но уже как актеры в гриме странника Луки спустились на подмостки Художественного театра, чтобы там продолжить свой спор уже «иными средствами».

Москвин рассказывал, что он любит свою роль так же, как тридцать шесть лет назад, что с каждым годом все глубже проникает в нее и что каждый спектакль для него — праздник. Тарханов, наоборот, заявил, что он тяготится своей ролью, что даже подумывает о том, как бы расстаться с ней, что ему в этой роли «скучно».

В молодости, говорил Тарханов, он «играл и не боялся» этой роли, «а теперь стал задумываться», «пропал интерес».

«Вот тебе на! — восклицал Тарханов. — Играли? Играли. Успех имели? Имели. А роль надоела… Скучно играть этого Луку стало, если не задаваться какими-то иными задачами. Надоело. Вероятно, у нас, у стариков, также перестановка какая-то в голове происходит. Мы не знаем, откуда это появляется, но если как следует это исследовать, то, может быть, можно найти».

Тарханов считал необходимым найти иные задачи, которые оправдали бы его новое отношение к образу Луки, а не играть «впустую». «Я, — говорил Тарханов, — в себе не переношу одного элемента — равнодушия». И вот он стал искать это «новое».

При этом Тарханов оговаривался, что он сознательно избегает вопроса, жулик ли Лука или не жулик. «Я пришел сюда не для того, чтобы разоблачать Луку, — сказал он, — но хочу глубже посмотреть».

Каков же тот Лука, которого по-другому увидел Тарханов? «Лука… все время… от чего-то бежит, что-то в нем неблагополучно, его несет какая-то волна, и вот он бросился ходить, ходит без паспорта, и встречи с людьми его оправдание. Он что-то в них ищет… Он немножко боится один остаться. Его к людям тянет… Я хочу сказать, что он какой-то опустошенный, что он что-то потерял и что-то хочет наработать, с чем можно было бы жить. Он тоже ищет возрождения».

Закончил свою речь Тарханов с чего начал: что не испытывает к роли того влечения, какое испытывал некогда.

{37} Попробуем разобраться в этих высказываниях.

Как видим, дело не в том, жулик или не жулик Лука. Все это действительно глубже. Сам Лука находится в тяжелом положении. Он «какой-то опустошенный». Почему же он опустошенный? Ведь тридцать шесть лет назад он не выглядел таким. Наоборот, он был «наполненным», и до такой степени, что искал людей, чтобы поделиться с ними тем, что его наполняет. Он искал людей прежде всего для них самих, а сейчас, оказывается, он их ищет только для себя. Не он уже нужен людям, а люди нужны ему. Почему же такая перемена?

Может быть, потому, что прошли эти двадцать лет, что «у нас, стариков, также перестановка какая-то в голове происходит»? Много лет шагал по сцене Тарханов — Лука и не испытывал никаких сомнений. Но за сценой в это время происходили события, которые окончательно решили, кто прав — Лука или Сатин, которые как бы дали понять Луке, что продолжать идти по его пути бесцельно. И этот ветер снаружи проник на сцену, разрушил рамки образа, вторгся во внутреннюю жизнь Луки — Тарханова и привел его в замешательство. И вот Лука заметался, «задумался». И когда после этого он попробовал действовать так, как действовал раньше, выяснилось, что порох иссяк, ружье дало осечку и наступила «скука», та скука, на которую жалуется Тарханов.

«Он что-то потерял». Что же он потерял? Веру в себя, в правильность своей позиции, в благотворность своих средств спасения мира от горя и злосчастья. «Он немножко боится один остаться». Почему же? Потому что боится остаться со своими мыслями, потому что боится признаться себе самому, что у него за душой пусто, что он остался, как говорится, без ничего. На людях легче, можно забыться, не смотреть прямо в лицо своим сомнениям. У него осталась только одна задача: «что-то… наработать, с чем можно было бы жить».

Действительно, существенная разница между прежним и этим Лукой. Тот был полон веры, этот — безверия. Тот был счастлив, этот — несчастен. Тот был импозантен, этот — жалок. Тот словно говорил людям: «Придите ко мне, все униженные, оскорбленные, и я успокою вас». Этот сам бросается к людям, умоляя их об утешении. Возникает другой Лука, но не жулик, — какой уже тут жулик, — а фигура драматическая, в известном смысле трагическая.

В какую сторону должен был эволюционировать этот Лука? Так как он разочаровался в плодотворности своей миссии, ему оставалось одно из двух: либо быть честным, признать свои заблуждения и перейти в лагерь Сатина (отдаленный намек на эту эволюцию можно найти в образе Левшина из «Врагов»), либо быть нечестным, продолжать делать то, что он делал, как будто ничего не случилось, и прийти к тому, чтобы стать «ко всему притерпевшейся холодной душой» (указание на эту перемену можно; увидеть в образе Маркуши из «Жизни Матвея Кожемякина»). Лука и проделал эту эволюцию, выйдя за пределы пьесы в дальнейших произведениях Горького. Но Тарханов оставался в этих пределах. Как же он вышел из положения?

{38} Для того чтобы решить этот вопрос, мы отправились на спектакль с Лукой — Тархановым. И вот что мы обнаружили.

Если в Луке есть два начала — Лука-«язычник» и Лука-«правдоискатель», то Тарханов в спектакле явно предпочитал первого Луку и с плохо скрытым равнодушием относился ко второму. Нельзя сказать, что он его игнорировал, он признавал его, но, если так можно выразиться, «де‑юре», а не «де‑факто». Он выполнял свои обязанности ко второму Луке добросовестно. Но если бы его освободили от этих обязанностей, он пошел бы на это без особых колебаний. Он утешал Настю, Наташу, Актера без всякой лжи или лицемерия, но и без энтузиазма.

Он произносил свои утешительные изречения, не компрометируя их, но и не волнуясь ими. Во всех правдоискательских ситуациях вообще он вел себя сдержанно, тактично, официально, но не углублял их, не задерживался на них, он дожидался своего первого Луку и здесь вознаграждал себя.

В результате «правдоискательская» сторона Луки оказывалась парализованной. Зато ее бездействие компенсировала другая сторона — «языческая». Нам кажется даже, что такой Лука сродни самому таланту Тарханова, той могучей жизненной силе, которая, так сказать, выходила из русла во многих созданных им образах и заражала зрительный зал.

Как же выступал в спектакле тархановский Лука? Как великий жизнелюбец. Он хоть и говорил, что смерть нам, как мать малым детям, но по нему видно было, что сам он ни за что не согласен умереть. Самой своей натурой он призывал к жизни, утешал самим своим жизнелюбием. Его шутка в тысячу раз больше ободряла, чем его серьезность. Он тоже действовал по формуле: «Понять — значит простить», но не исходил при этом из морали: пожалейте людей, они не виноваты, что несчастны. Он не жалел людей, он любовался ими. Как бы ни была плоха жизнь, она все-таки жизнь, и то, что она жизнь, важнее того, что она плоха. Он готов был простить людям все прегрешения, потому что в самих этих прегрешениях проявляется жизнь.

Он был себе на уме, чрезвычайно себе на уме. Но не потому, что говорил одно, а думал другое, — эта тема почти отсутствовала у Тарханова. Он был себе на уме потому, что знал жизнь насквозь, что сам прошел через все, таскался по всем дорогам, останавливался на всех перекрестках, он все видел, все понимал, все поступки, мотивы всех поступков Пепла, Актера, Насти, Наташи, Василисы, и это скрытое знание было его «себе на уме». Поэтому сама хитрость его была приятна, можно даже сказать — обаятельна.

Его оппортунизм — не философский принцип, это сама натура его, всем улыбающаяся, всех поощряющая. Изворачивайся, уклоняйся, нападай, делай так, делай этак, что хочешь делай, но живи, выживи, выскочи, выпрыгни, — выпрыгнул, прекрасно, что и требовалось доказать! В этом был смысл его отношения к ночлежникам. Все это можно было {39} бы в конце концов посчитать заурядной обывательской психологией, но у Тарханова она освещалась идеей жизни во что бы то ни стало, — жизни, которая не сдается. Вот эта жизнедеятельность, о сохранении которой в себе и других печется Лука, и являлась лейтмотивом тархановского образа. Основная краска, которой он пользовался, не пытливость, не «понять хочется дела-то человеческие…», а юмор.

Он, например, говорил Василисе: «Ах, и неласкова ты, мать», «зверь» и т. д., без укоризны, без вздоха, без горечи. Он окидывал ее взглядом с головы до ног, взглядом до такой степени издевательским, что казалось, не он от нее, а она от него должна отойти. Так же он вел себя с Медведевым, Костылевым, Бароном: с откровенной насмешкой, сверху вниз, он убивал их своим юмором, своим превосходством. Зритель смеялся над ними, и они были побеждены.

Лука оставался победителем. Но это был единственный результат, которого добивался актер, и впечатление создавалось такое, что другого результата он и не искал. В итоге у этого Луки не было видно никаких моральных задач, никаких идеологических целей, ради которых он являлся в пьесу, кроме разве цели продемонстрировать свой жизненный оптимизм и этим оптимизмом заразить окружающих.

Конечно, это очень интересный образ, но он снижал философский уровень пьесы, ослаблял ее трагизм, делал маловесомыми ее выводы. Зародившийся замысел Тарханов не смог осуществить, поскольку не получал существенной поддержки в пьесе. Тогда он взял из пьесы все, что считал возможным, не поступаясь возникшим у него убеждением. В конечном же итоге он, по-видимому, остался неудовлетворенным, если все же настаивал, что хочет расстаться со своей ролью.

Сопоставляя спектакль с Тархановым и спектакль с Москвиным, должен сказать, что первый вызывал больше любопытства, второй — больше внимания, первый — больше оживления, второй — размышления, первый — смеха, второй — тишины. Москвин показывал «традиционного» Луку таким, каким он сложился некогда, «москвинского» Луку. Судя, однако, по нашим наблюдениям, и он делал известные попытки уйти от своей собственной традиции. В некоторых спектаклях он вступал на ту новую почву, о которой так много кругом говорили, осторожно пробуя ее, прежде чем решить, что ему дальше делать.

На спектакле 18 декабря 1937 года (юбилейный спектакль) некоторые сцены он и вел в этом направлении. В утешении Анны не видно было жалости, желания облегчить ее муки. Лука говорил о загробном мире, но как-то заученно, словно он сто раз говорил об этом, рассеянно, скучно, механически. Он монотонно читал молитвы над мертвой Анной, не вчитываясь, по обязанности, так же, как монотонно он разговаривал с нею с живой. Сознаемся, тогда мы считали это правильным. Вот она, думали мы, «ко всему притерпевшаяся холодная душа». Воодушевленный Лука стал бездушным, творчество стало ремеслом, исчезла внутренняя потребность проповеди, остались штампы. И в утешении Насти, Актера, Наташи был налет этого штампа, штампа «утешительства». {40} Правда, тогда мы чувствовали некоторую неудовлетворенность от этих новаций, но не давали оформиться своему впечатлению, ожидая, что будет впереди.

В другом спектакле утешение Анны было «традиционным». Зато Москвин экспериментировал в другом месте — в сцене с Настей. Это та сцена, где все смеются над Настей и ее Гастошей, и только Лука ее защищает: «Я верю! В лаковых сапогах, говоришь? А‑яй‑яй!» Вот это «А‑яй‑яй» нас резнуло. Не было здесь добродушного сочувствия, была довольно недобрая усмешка, был явственный оттенок издевки, передразнивания: «А‑яй‑яй». На момент Лука очутился в одном лагере с Бубновым и Бароном, а Настя осталась одна со своим горем. Стало обидно за Настю. Все наши симпатии оказались на ее стороне, против ее недругов, которые с таким перевесом сил обрушились на нее, беззащитную перед ними. Насмешка Луки показалась нам стрельбой из пушек по воробьям. Много ли нужно, чтобы убить Настю!

Мы почувствовали явную потребность в том, чтобы кто-либо отделился от толпы, — уже не Лука, поскольку и он против, — и защитил бы Настю. Нас неудержимо влекла к этому логика самой пьесы, и не только по мотивам психологической правды, которая была здесь нарушена. Нарушена была также идея пьесы. Если неправы те, кто насмехается над Настей, то неправы, как выяснится, и те, кто ее утешает. Но как я обнаружу эту неправильность, если самого этого утешения не будет? Я, чего доброго, могу подумать, что нужно утешение, — так я добьюсь обратного тому, чего добивался. Когда в третьем спектакле эта правда психологическая и идейная была восстановлена, мы почувствовали, насколько она здесь естественна.

После этого спектакля мы отказались принять подобный эксперимент, столь грубую демонстрацию «ко всему притерпевшейся холодной души», и решили тогда, что должно быть показано то же, но очень деликатно, очень осторожно. Не «притерпевшаяся», а «притерпевающаяся» душа, не «холодная», а «холодеющая», процесс угасания души, которая временами возрождается и опять падает, не в силах больше подняться.

Иными словами, считали мы, бездушие, ремесленность, механичность Луки должны быть показаны как намек, как потенциальная линия развития, которую восполнит сам зритель после спектакля. В исполнении Москвина была и эта сторона: как бы легкая «вуаль» этой «ремесленности», тень этого «бездушия». Но, разобравшись, мы поняли, что воспринимаем это только как замысел, но не как его осуществление, даже в столь гомеопатической дозе.

Естественно, почему мы отказались и от компромисса. Для того чтобы этот замысел дошел до зрителя, он должен был присутствовать в пьесе как образ. Поскольку этого не было, актер добивался только того, что «уменьшал» «душевность» Луки, а зачеркивая «душевность», он тем самым еще не приобретал «бездушности». Качество оставалось тем же, менялось лишь количество. Получилась очень невыгодная «сделка»: {41} в обмен на то, что ты даешь, ты ничего не получаешь и теряешь даже то, что у тебя уже было.

По всем этим причинам, надо полагать, Москвин, испытав ту новую почву, которую ему рекомендовали, вернулся в конце концов обратно на избранный им раньше путь. И на этом пути он сумел избежать обеих крайностей: и «бездушия», и той «душевности», которая переходит в «благостность».

С первого же появления Москвина — Луки на пороге ночлежки было уже видно, кто он. «Доброго здоровья, народ честной!» — обращался он ко всем дружески, с некоторым даже задором, как к старым, добрым знакомым. Он не прибеднялся передними и не старался казаться выше их. Никакой многозначительности, которая намекала бы, что он, дескать, не от мира сего, — «светлого нимба» вокруг его головы не было заметно. Наоборот, он всячески подтверждал: я от мира сего, «ни одна блоха — не плоха…», я в том числе. Он спрашивал Наташу, где ему здесь «приспособиться», и приспосабливался весьма житейски: снимал свою амуницию, оправлял рубаху, поглаживал бороду и делал все это привычно, ловко, справно, — ничего «небесного» тут не было, все, напротив, зауряд-земное. Беседуя с ночлежниками, он жевал краюху хлеба, со вкусом пережевывал, подбирал на ладонь крошки и совал их в рот, повторяем, беседуя при этом, — все очень буднично. Разговаривал он без всякого проповедничества, никакого тут не было поучительства, говорил так же, как жевал этот хлеб, как поглаживал бороду, — весьма обыденно.

По всему видно было, что он жизненно очень цепок, живуч, прошел огонь, и воду, и медные трубы, и, как видите, ничего! Жизнь мяла его и так и этак, вот и он стал «мягким», но не стал, если так можно сказать, «мямлей». Он ванька-встанька — жизнь его повалит, он поднимется, встряхнется, поправит свою котомку, приладит котелок с чайником и пойдет дальше. Он посматривал сквозь свои косматые брови весьма благожелательно на мир, словно подмигивал: ничего, ребятки, живите! Он встречал житейские напасти с достойным юмором, например, когда объяснял, что «пострадал» из-за баб. Юмор служил ему для обороны и для нападения.

Здесь начинается расхождение Москвина с Тархановым. Это уже не шумный тархановский юмор, который вот‑вот и станет самоцелью, но юмор мягкий, так скакать, понимающий: «Эхе‑хе… господа люди! И что с вами будет?» И лукавство не тархановское, когда есть вкус в этом лукавстве, любование этим лукавством, — а лукавство добродушное, с оттенком сострадания к людям. Расхождение с Тархановым идет еще дальше.

Тархановский Лука любит людей, но ограничивается тем, что награждает их своим оптимизмом, на большее он не претендует. Москвинскому Луке этого мало. Он еще хочет помочь людям. Это не только его намерение, — это его страсть. Если бы не было этой страсти, ему стало бы скучно, как стало скучно тархановскому Луке.

{42} Он хочет понять, чем люди живы, и поэтому присматривается к ним. У тархановского Луки этого интереса нет. Он в этом смысле несколько самоуверен. Он уходит к «хохлам», которые «новую веру открыли», потому что он непоседа, ему нужны новые ощущения, новые люди, новые места, его любовь к жизни питается такой сменой впечатлений. Москвинский Лука уходит потому, что действительно интересуется «новой верой», а интересуется потому, что хочет «помочь людям».

Отсюда различное отношение к ночлежникам. Тархановский Лука просто делится с ними своим богатым житейским опытом. Москвинский Лука активнее: он ставит себе цель возродить их. Тархановский Лука удерживает Пепла от ссоры с Костылевым: он человек бывалый и знает, чем это кончится. Москвинский Лука жалеет Пепла, желает ему добра. «Добро» и вызывает его вмешательство. Он посмеивается над Василисой и Костылевым, но ему мало одного эффекта: вот, дескать, поддел, — он при этом рассматривает их, «изучает» их и покачивает головой, у него здесь не только юмор, но и горечь, не только насмешка, но и размышление над человеком. Есть здесь, таким образом, момент оценки, отсутствующий у тархановского Луки.

«Всё ищут люди, всё хотят — как лучше… дай им, господи, терпенья!» У тархановского Луки это благое пожелание, но из тех пожеланий, которыми вымощена дорога в ад. У москвинского Луки это восхищение перед всеми, кто ищет, и горячее желание им удачи. Москвин говорит тут раздумчиво, с радостной улыбкой, с какой-то одухотворенностью, которая видна в его глазах, в его доброй улыбке, в молчании, которое следует за его словами: «Кто ищет — найдет… Кто крепко хочет — найдет!» У тархановского Луки это самовыражение его жизнедеятельности, он имеет в виду скорее себя, чем других; москвинский, наоборот, скорее других, чем себя. У первого это только самочувствие, у второго — еще убеждение.

Вот это убеждение, чувство, страсть, пафос «убежденности» — основной психологический лейтмотив его поведения, убежденность, которую уже потерял тархановский Лука и оттого не направляет своего афоризма: «Кто ищет — найдет», по такому широкому адресу, а переводит его ближе к себе, чтобы внутренне лично оправдать его, чтобы не было «цитаты». Убежденность тархановского Луки только помешает, ему с ней будет «скучно». Москвинский же Лука, наоборот, не может ступить шагу без этой убежденности, ему без нее будет «скучно». Тарханов дает, таким образом, часть пьесы, Москвин — всю пьесу. И на вопрос, кто из них прав, они ответили сами: один — продолжая играть Луку, второй — отказавшись от роли.

Приведенный спор служит важным подтверждением значения идеологического начала в горьковской драме. Ибо у Тарханова превалировали характерность и жанр и отсутствовала идеологическая позиция его персонажа. Возможно, что некогда артист разделял заблуждения своего героя, а потом разошелся с ним, но ведь герой-то остался, как-никак, «при своих козырях» — те они или другие, дурные или хорошие, но без {43} них, без свойственной ему философии горьковский герой, кто бы он ни был, существовать не может. Либо он должен соблюдать принятые в данной игре правила, либо, так сказать, выйти из игры фигурально, да и буквально. Мы отнюдь не хотим сказать, что при сценическом истолковании исключается та или иная печать, накладываемая временем постановки пьесы, — она безусловно присутствует, однако тут все же речь идет о печати, а не о самом существе образа.

Москвин, независимо от своего личного отношения к философии Луки, весьма считался с этой философией, будучи, как-никак, Лукой. Допустим, что сейчас он осуждал ее, хотя прежде, вероятно, увлекался ею, но при этом он сохранял тему благожелательности к людям, веры в человека как моральной категории, как принципа, который исповедует Лука и который составляет его лучшую, сильную сторону. В своей игре Москвин ее сознательно подчеркивал, но не ограничивался этим. Находясь в образе Луки, он «разделял» его заблуждения, и это особенно важно. Секрет ведь заключается в том, что чем рельефнее будут представлены заблуждения Луки, порочность методов, какие он предлагает для реализации одобряемого и нами принципа добра, принципа веры в человека, тем убедительнее окажется поражение Луки.

А сейчас мы расскажем о другой, тоже своего рода дуэли, вызванной ситуациями той же пьесы, дуэли, доведенной до конца, до полного изобличения одного противника и возвеличения другого, победы одного и поражения другого. Нелицеприятным судьей обоих оказался един и тот же исполнитель. Мы имеем в виду знаменитое концертное выступление В. И. Качалова одновременно в двух ролях — Сатина и Барона.

Нам кажется, что самый этот замысел (отдаленным «предком» которого можно считать не менее прославленный диалог Ивана Карамазова с чертом, когда исполнителем обоих также был Качалов) был вызван не столько контрастностью обоих персонажей, контрастностью красок, дававших материал для столь решительного и молниеносного перевоплощения в полярные друг другу типы, словом, не столько жанр, характерность и психология увлекли артиста, сколько враждебность философий обоих противников, когда сами эти философии резко обнажались, когда они составляли острие направляемого друг против друга оружия, — и именно это вызвало страстность происходившего столкновения.

Можно сказать, что перед нами выступали два аристократа: один по крови, другой по духу, если под аристократизмом в этом случае понимать высшие, благородные рыцарские свойства и побуждения. Один из противников — из верхов — пытается придать своему обветшалому «избранничеству» видимость духовного превосходства, другой оспаривает его аристократизм и сам на него претендует, хотя он из низов. Спор, следовательно, идет о том, кто из них истинный аристократ. Истина выявляется в процессе этой схватки.

Благородство Сатина — естественное свойство его натуры, в противоположность Барону, который это свойство с трудом симулирует.

{44} Качаловский Барон старается казаться благородным. Качаловский Сатин не думает об этом. Чем больше добивается этого один и чем меньше другой, тем дальше один и тем ближе другой к этой цели. Барон чувствует превосходство Сатина и пытается дотянуться хоть на цыпочках до этого уровня. Невыгодность этих попыток настолько очевидна, что вызывает улыбку зрительного зала. Барон заявляет: «Ты говоришь… как порядочный человек», — это замечание звучит смешно, потому что видно в качаловском исполнении намерение Барона заработать себе на этом соседстве с Сатиным. Барон всегда делает хорошую мину при плохой игре, — здесь же больше, чем где-либо, потому что именно здесь ему угрожает разоблачение, тем более, что вслед за этой сценой идет его потасовка с Настей, где с него оползает аристократическая маска и, не умея больше притворяться, он разражается руганью, окончательно выдавая себя. Сатин хохочет над Бароном, видя, как он наказан за свои претензии.

Барон сохраняет подобающую ему благородную важность, но у Качалова его выдают визгливый голос, внутренняя торопливость и дерганность, и вот он уже суетится и вьется вокруг вырастающей и подавляющей его фигуры Сатина, спокойствие которого есть психологическое выражение его морального превосходства, его достоинства. Барон пытается сохранить для себя и для других иллюзию духовного содержания, якобы имеющегося у него.

Качалов же показывает, как он более заметно выдыхается, не выдерживая состязания с Сатиным, который, наоборот, все больше заполняется этим содержанием.

Мы слышали монолог Сатина у многих актеров; по большей части там была просто ораторская речь, исполненная гнева, протеста, призыва, но за добросовестной передачей текста не было видно Сатина, личности его. Слышна была сама речь, вернее — тезисы, в ней высказанные, но индивидуальность Сатина отсутствовала, отчего монолог звучал как цитата.

У Качалова, выступавшего даже без грима, виден прежде всего сам Сатин, воочию, кажется, видны его живописные лохмотья, свободная поза, в какой он любить располагаться. Вот он говорит, закрыв глаза, словно прислушивается к отдаленной музыке. Настя, мечтая, тоже точно «вслушалась в отдаленную музыку», музыку убаюкивающую, оберегающую от грубых звуков действительности. По тому восторгу, которым светится качаловское лицо, видно, что Сатин упоен музыкой торжественной, патетической, может быть, ему слышится музыка будущего. В самом сатинском голосе у Качалова как бы широкий жест, мы хотим даже сказать — широкий взмах, соколиный полет в самих сатинских интонациях.

«Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему… я — знаю! я читал!» Здесь нет сварливости Клеща, придирчивости, упрека людям, которые лгут, хотя Сатин и выступает против этих людей. Это в данный момент унизило бы Сатина ненужной мелочностью. {45} Он поднимается над этими людьми и уже одним этим их опровергает. «Я знаю! Я читал!» Плавное движение руки, раскрытая ладонь, торжественная убежденность, романтическая приподнятость, характерные для всего монолога, не риторическая выспренность, а естественный подъем, естественный полет.

Он произносит слова, наслаждаясь их смыслом, наслаждаясь их звучанием. Качалов выносит наружу не только мысль монолога, но и сверкающую красоту, в которую облек Горький прославление человека. Но потому, что найдена форма, выражено и содержание монолога, а это содержание — правда творчества, радость деяния, оптимизм жизни, то есть сокровеннейший смысл монолога о человеке.

Это уже не красноречие, не элоквенция — не ораторская речь, ораторский гнев, ораторские кулаки, это больше — это поэзия. На лице качаловского Сатина улыбка вдохновения, и она придает величие сатинскому монологу: «Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они… нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет… в одном! Понимаешь? Это — огромно! В этом — все начала и концы…». Широкий, неторопливый жест: «не ты», «не я», «не они». С глубокой убежденностью, с каким-то огромным уважением к тому, о ком он говорит: «это ты», «я», «они», «старик». «Это — огромно!» — жест, заполняющий собою всю сцену. Сама фигура Сатина вдруг вырастает. И на этой высоте, с каким-то могучим, радостным самозабвением он воодушевленно произносит: «В этом — все начала и концы…».

Если объяснить одним словом сатинское начало, то этим словом — наиболее точным, по крайней мере в данном случае, — будет артистичность, артистизм.

Артистичность не только монолога Сатина, но артистичность самого Сатина. В этом заключается субъективное выражение «правды творчества», носителем которой в пьесе выступает Сатин, выражение творческой миссии человека, проповедником которой, защищая эту позицию, выступает Качалов. Он словно отнимает аристократизм (которым кичились «верхи») у Барона и передает его низам (каковые имеют на него истинное право), и в этом перемещении видна идейная позиция, которую занимает артист.

### 6

Мы приводили выше высказывания артиста Е. Орлова на творческой конференции в гор. Горьком, где он критиковал показанный делегатам конференции спектакль местного драматического театра «Дачники». Справедливость требует подчеркнуть, что театру города, носящего имя писателя, принадлежит немало заслуг в освоении его драматургии. «Дачники» тоже могут быть причислены к его достижениям, тем не менее упреки, адресованные театру Орловым, были поддержаны почти всеми выступавшими на конференции. В чем была суть его критики? {46} В том, что театр недооценил значение мысли: речь шла не о мысли пьесы в целом, не о ее идее, роль которой сама собой разумеется, и даже не о мыслях, высказываемых по ходу текста, а о том, что герои на сцене должны не только высказывать их, но и мыслить, причем не только в тот момент, когда они высказывают мысли, но и до и после этого. Актер должен находиться в их потоке, в самочувствии думающего, а не только чувствующего человека, отчего эта мысль возникает как мысль, а не как «высказывание».

Единодушным успехом пользовалась в спектакле актриса Г. Лунина, игравшая Соню. На конференции в некоторых выступлениях это было приписано искренности и непосредственности исполнения, — оценка, умалявшая, на наш взгляд, достижения актрисы в этой роли.

Искренность и непосредственность — качества, которые, как правило, актрисы придают Соне в «Дачниках», или Наде во «Врагах», или Кате в «Варварах». Однако они не выделялись подобно Соне горьковского спектакля, или если и обращали на себя внимание, то только в самом начале, чтоб затем утратить его, когда обнаруживалось, что их «искренность» и «непосредственность» не давали больше того, что в них заключено. Эти свойства служили лишь для изображения типа искренней и непосредственной девушки, искренне и непосредственно выражающей свои чувства. Это, конечно, вызывает к ней в свою очередь симпатии зрителя. В данном случае — в горьковском спектакле — он еще и уважал ее. Уважал потому, что она всем существом своим отдается тому, во имя чего и Горький породил ее и что для нее самой составляет сейчас ее жизнь, сильней ее жизни, то, ради чего она существует, а это уже имеет прямое отношение к пьесе, к ее главному делу.

Эта Соня естественно и необходимо включалась в действие пьесы, в ее общий интерес, в то время как исполнительницы этой роли в других спектаклях, неукоснительно следившие за искренним выражением своего лица, взгляда, тона, даже самочувствия, только и добивались признания искренности героини, находясь вместе с тем в стороне от действия пьесы.

Соня горьковского спектакля активно, воинственно, наступательно занимала позицию, предназначенную ей автором, целиком и полностью проникаясь ею, сливая ее со своей натурой, но не выделяя этой натуры, а тем более не демонстрируя ее как некий самобытный феномен искренности и непосредственности.

Ниже мы специально остановимся на постановках пьесы «Враги», а сейчас коснемся их лишь для того, чтобы уяснить развиваемую здесь мысль. И прежде всего сошлемся на более известное читателю исполнение В. Бендиной роли Нади во «Врагах».

У Нади — Бендиной были и «искренность», и «непосредственность» (тоже не как самоцель), но было, кроме того, еще одно качество: чувство справедливости, резко выраженный, если так можно сказать, инстинкт справедливости, благодаря которому она мгновенно и чутко реагировала на всякое ее нарушение. Однако решающим свойством, {47} которое вело, двигало этот образ, была мысль, ею была захвачена Надя, ее, можно сказать, она «разрабатывала», когда «докладывала роль».

Надя хочет получить ответ на «коренные вопросы жизни и духа», она стремится узнать, «где правда и где справедливость, кто друг и кто враг». Она думает над этим, думает настойчиво, страстно, непрерывно, и автор дает ей, создает для нее такие ситуации, которые поддерживают в ней развитие этой мысли, служа «пищей» для этой мысли, а не только «для сюжета», «для роли». Мысль эта реализуется в сюжете пьесы, в ее событиях, и поэтому совершенно закономерно для «общей развязки» пьесы, что решение Надей «коренного вопроса», где правда и кто враг, совпадает с финалом пьесы.

Надя на своем участке, по своей, так сказать, линии решает вопрос, который интересует пьесу в целом: пьеса доказывает, что «правда», которую внушают Бардины, есть «обман», что эксплуататоры, «добрые» или «злые», все равно враги.

Первое появление Нади перед зрителем связано с тем, что она искренне убеждает рабочего Грекова в «доброте» Бардиных. Тут ее исходная позиция, отсюда начинается движение «сюжета» Нади, тут ее «завязка», вплетенная в «общую» завязку пьесы. Сомнение возникает в ней, и она дает волю своему пытливому анализу. Недаром Синцов, как бы пособляя здесь автору, поддерживая его метод, говорит Наде: «Вы только не бойтесь думать… думайте бесстрашно, до конца!», — здесь каждое слово весомо для Нади — Бендиной.

Когда Бардин клянется, что он жаждет «добра, только добра», и генерал с прокурором смеются над ним, над этой ложью, Надя «со слезами» обращается к прокурору: «Ах, Николай Васильевич, — как вы не понимаете? Вы такой умный… почему вы не верите дяде?» Подчеркнутые слова противоречат друг другу. «Искренней» Наде достаточно апелляции к искренности Бардина, для чего можно ограничиться доверием к нему. Но горьковской Наде важно понимание и уже недостаточно доверия, которое поколеблено, ей нужен ум, который может и должен разобраться, где правда и где ложь. Поэтому она обращается к уму, у которого сама ищет ответа, считая недостаточным шаткую основу «сердца». Поэтому, спрашивая у Левшина, кто добрее, Бардин или Скроботов, она настойчиво допытывается, ей нужно свидетельство противной стороны для того анализа, которым она захвачена, нужен толчок для ее дальнейших размышлений. Последнее определяет ее рост в спектакле, рост и изменение характера. Движение, требуемое законами драмы, здесь вызывается движением мысли, развитием философского сюжета.

Естественно, что подобной Наде должен соответствовать Левшин, и между ними должен установиться контакт определенного рода, — как бывает у собеседников, обсуждающих один и тот же вопрос, в котором оба кровно заинтересованы, — возникнуть общение мысли, а не только общее чувство, например чувство справедливости.

{48} В этом отношении в иных спектаклях заметна непоследовательность. Надя обращается к Левшину с мыслью, которую тот не поддерживает, чего, казалось бы, следовало от него ожидать. Актер находит, что Левшин, дескать, уже обрел истину (искомую Надей), ему, стало быть, и незачем думать над ней. Однако не дорого стоит истина, раз она не выработана, не заработана и только формально присутствует, не питаясь беспрерывно из источника окружающей жизни, не испытываясь, не проверяясь.

Левшин в таких спектаклях произносит афоризмы, заранее им подготовленные, они не сложились у него тут же, на наших глазах, они у него лишние, поскольку не от него они исходят. Образ Левшина в этих случаях складывается из «характерности» (старого рабочего из крестьян) и «настроения» (благожелательного сочувствия Синцову), — «докладывание роли» отсутствует.

В таком исполнении слова о «копеечке», которую надо уничтожить, поскольку от нее все горе, Левшин, как правило, произносит чувствительно, допуская не оправданную здесь и к тому же бестактную жалостливость, вызывая аналогичное чувство у зрителя. Слова о «копеечке» — это мысль, активная идея, с которой Левшин все время носится, и носится затем, чтобы ее осуществить. Он ведь на вопрос: «Что нужно сделать, чтобы жить иначе?», отвечает: «Копейку надо уничтожить».

Сама «абстрактная» мысль, по словам Орлова, волнует его, а не то волнует, что вот, расчувствовавшись, он представил себе уничтоженную «копейку». Подобно этому слова: «И строгий — хозяин, и добрый — хозяин. Болезнь людей не разбирает», — тоже не печальная констатация факта, чувствительно-лирически окрашенная. Эти мысли ведут к действию Надю, она сделала из них выводы. Поэтому Левшин на мысль должен ответить мыслью же, а не сентенцией, а не «настроением».

В том же плане, в котором Бендина исполняла роль Нади, артистка И. Жданович в спектакле Белорусского театра играла Верочку из «Последних». Она разрушила успевшую сложиться традицию исполнения этой роли как драмы невинной девушки, обольщенной негодяем. Естественно, что при такого рода установке исполнительница Верочки играет с первого до последнего шага ее невинность и наивность, то есть играет «по сюжетной линии» (обольщение) и «по роли» (невинная девушка). Там, где другие переживали и пережевывали свою драму, добиваясь сострадания зрительного зала, Жданович обнаружила силу: несчастье будит в ней не только чувство гнева, но и — мысль, она осмысляет то, что случилось, и почему так случилось, где правда и где ложь, кто друг и кто враг. Она пытливо всматривается в этот мир и видит, что не только ее незадачливый Якорев, но и все они — Коломийцевы — не герои, они «последние».

Это вывод, до которого она дошла сама, на своем «участке» пьесы, подтверждая общий ее прогноз. Но для того чтобы оправдать это открытие Верочки, актрисе следует показать ее не только наивно переживающей, но и пытливо ищущей. А ищет она героя. Иллюзия у нее — исходный {49} пункт, так же как у Нади, только у последней это иллюзия «доброго» Бардина, а у Веры — «героического» Коломийцева. На крах этой иллюзии у артистки Жданович реагирует не только чувство (невинно пострадавшая неопытная девушка), но и мысль (Коломийцевы — не герои, они «последние»). Она убеждается, что они последние, поэтому ее приговор («ничего не могут») есть оценка всего это мира.

Возвращаясь к «Дачникам» Горьковского театра, должен сказать, что неслаженность спектакля была вызвана глазным образом исполнением роли Варвары Михайловны. Заметим, что игра актрисы в спектаклях, предшествовавших тому, который был показан участникам конференции, не вызвала особых нареканий, удовлетворяя в целом и театр, и зрителя. Однако в тот день, когда мы видели «Дачников» в гор. Горьком, произошло нечто «загадочное» — спектакль долго тянулся, вяло и нехотя, и только в середине он неожиданно ожил и разбудил до того рассеянное внимание зрителя. Одновременно с этим Варвара, почти утратившая расположение зрителя, стала вновь обретать его симпатии. В течение первых двух актов актриса вела свою роль вполне корректно, по форме правильно, нигде, казалось бы, не отступая от прямых требований пьесы. Варвара Михайловна привлекала к себе свойственной ей грацией, интеллигентностью, здесь весьма существенной, даже своей одухотворенностью. Варвара прогуливалась медленной, «задумчивой» походкой по комнатам дачи и аллеям сада, и лицо ее было окутано раздумьем, и глаза ее, казалось, говорили о том, что она погружена в раздумье.

Но, странное дело, эта «раздумчивость» не беспокоила зрителя, не сосредоточивала на себе его внимания. Происходило это потому, что задумчивость ее была не более чем привлекательной и обманчивой оболочкой, за которой не было того, что ее должно было вызвать, не было внутреннего процесса раздумья, размышления. Она искренне и честно, но все-таки, лишь притворялась раздумывающей.

По-видимому, актриса начала этот спектакль с того, чем кончила предыдущий, с вывода, к которому Варвара Михайловна пришла не сразу, а преодолевая свои заблуждения, с вывода, что ее муж, Басов, пошляк и что она уйдет от него и от всех «дачников» куда-то в другой мир, где найдет других людей, сочувствующих тому, к чему тянется ее душа. И вот сейчас, начав спектакль, она как бы говорит себе (а это и нам «слышно»): «ах, зачем мне повторять все сначала, снова искать истину, которую я, слава богу, уже обрела в прошлый и позапрошлый раз». Понятно, что из-за такого рокового решения она сейчас переживает то, что уже однажды пережила, без всякой охоты.

Она порождает такую же неохоту у зрителя, заражая его своим равнодушием, вопреки вольному или невольному убеждению актрисы, что зрителю должно быть интересно, поскольку, не в пример ей, он знакомится с Варварой в первый раз. Вместе того, следовательно, чтобы все заново передумать, все с самого начала, как будто ничего до этого и не было, впервые знакомясь с героиней, постепенно проникаясь и воодушевляясь {50} мыслью, что ей с дачниками не по дороге, вместо того чтобы прийти к этому выводу после долгого и трудного пути, актриса сразу же преподносит этот вывод, из-за чего весь ее дальнейший путь на сцене носит условный, необязательный характер. Ее высказывания становятся внешним свидетельством (мы должны верить ей «на слово») ее недовольства окружающей средой и внешне же воспринимаются, кроме слов, имеющих прямое и грубое отношение к сюжету, к частному сюжету, к житейскому сюжету, то есть к тому, что она расходится с мужем.

Актриса втайне считала, видно, что она достаточно обеспечит жизнь образу, если ее Варвара будет переживать свой разрыв с мужем. Но из-за этой односторонности актриса теряет даже то, что она себе оставила, вызывая недоумение, почему же Варвара расходится с мужем. И зритель, неосторожно направленный в сторону этого «сюжета», начинает доискиваться какого-либо повода для разрыва: то ли в неверности мужа (первая сцена, когда Басов собирается в гости, а жена просит его остаться с ней, поддерживает у зрителя это подозрение), то ли в измене жены (ее ожидание приезда Шалимова поощряет подобное подозрение, последнее, можно сказать, разделяет сам Шалимов, за что он и наказан автором вместе с ничем не повинным зрителем), то ли еще в чем-нибудь в этом «роде», — иначе становится непонятным, неубедительным разрыв отношений между супругами, захвативший, центр пьесы.

Если бы актриса погружена была в свое тревожно-волнующее размышление над жизнью, которой она живет и наглядным олицетворением которой является ее собственный муж не как личность, а как общественное явление, многолико отражаемое в других «дачниках», то зритель увидел бы главную причину ее ухода из дому и не искал бы там, где ее нет или где она существует как второстепенный и подсобный повод. В результате, несмотря на тонкую и изящную характерность русской интеллигентной женщины, дающей некий намек на предстоящую драму, теряется в конце концов и этот намек, а образ горьковской Варвары опустошается.

В этом случае есть известная аналогия с исполнением роли Пепла в мхатовском «На дне». Разница состоит здесь лишь в том, что Л. М. Леонидову, исполнявшему эту роль, текст ее с самого начала служил для создания характерного типа, и только в процессе действия артист понял его истинное назначение; наша же актриса произносит текст Варвары как уже известный и надоевший ей, поэтому слова, которые раньше были для нее своими, затем стали в ее устах чужими, в та время как у Леонидова вначале чужой текст становился своим.

Для того чтобы скрыть или, лучше сказать, компенсировать свой недостаток, актриса прибегла к способу, который только «разоблачал» ее, она старалась подчеркивать мысли своей героини искусственно, взглядом, жестом, интонацией, и этот искусственный «курсив» производил впечатление назидательности, нарочитости. Мысли эти, мало {51} сказать, не были ее мыслями, казалось, что Они где-то вычитаны ею, но и это даже вычитанное ею — и такой случай возможен — не стало своим, родным, собственным.

Получалось, будто она вынуждена подчиняться неизвестно какой необходимости; исповедовать глубоко безразличные ей мысли. Такое равнодушие, вызванное отсутствием собственного размышления, не удается скрыть никакими подчеркиваниями, хуже того — внешний нажим при внутреннем безразличии производит угнетающее впечатление, как всякая имитация жизнедеятельности, и дело кончается тем, что зритель, который не чувствует внутренних импульсов, идущих со сцены, в свою очередь отвечает безразличием.

Делегаты-зрители в своих выступлениях отмечали, что спектакль в течение двух первых актов был мертвым, скучным, непонятным и только в третьем акте что-то случилось, отчего спектакль, до этого неподвижный, вдруг задвигался, словно в нем заработал мотор, до того заглохший, и театр стал все более успешно наверстывать то, что упустил, спасая, так сказать, свою репутацию перед лицом столь взыскательного, хотя и благоприятно настроенного зрителя.

Если задаться вопросом, каким должно быть лицо горьковского спектакля вообще, горьковского театра, то можно сказать, что это задумчивое лицо, лицо с глубоким и страстным отпечатком мысли. Удивительно ли, что, когда вольно или невольно симулируют мышление, животворное у Горького, приходят к резонерству и назидательности.

В указанных двух актах «Дачников» мысль Горького возникла не в процессе своего образования, а как готовый штамп. Электрический ток мысли проходит сквозь каждую горьковскую пьесу, словно она внутри выложена — как кровеносная система — бесчисленным количеством проводов. В данном случае этот ток был выключен, будто где-то произошел обрыв. И вот только в третьем акте оборванные провода сами собой соединились и сразу же пошел ток.

Произошло это в сцене Варвары и Шалимова. Шалимов до этого просто изображал тип старого человека, писателя, уставшего по старости лет от своих писаний и не воспринимавшего новых требований (возможно, по всяким житейским обстоятельствам). Он делал вид, что не понимает, о чем идет речь в пьесе, о чем спор (а по пьесе он понимает и активно борется и злобно сопротивляется в этом споре), и вел этот спор формально и равнодушно. И вдруг Шалимов с внезапной вспышкой совести обратился к Варваре с просьбой поверить в него.

В свои слова он вложил такую горячую мысль, которую до того игнорировал (а должен был выражать ее с отрицательным знаком, как сейчас на момент с положительным), так по существу вступил в философский план пьесы, что в зрительном зале возникла внезапная тишина. И сразу ответ Варвары (которого на этот раз ожидал зрительный зал, и это ожидание почувствовала актриса) стал более жизненным. Она ответила на мысль мыслью, а не только ее словесным эквивалентом.

{52} И уже дальше актеры, помимо выражения «характерности» и «психологии», сосредоточились на том, что говорили, что утверждали и что отрицали, что отстаивали и против чего ополчались. Это и стало у них главным, почему «характерность» и «психология» приобрели осмысленную жизнь. Спектакль, до того катившийся по инерции, стал двигаться по необходимости. Марья Львовна, которая раньше (в предыдущих двух актах) подтверждала свою репутацию сварливой в житейском смысле женщины, наконец предстала перед нами в обличье своей принципиальности, как идейный человек; она «даже абстрактную мысль видела конкретно», и мысль эта волновала ее, отчего она сразу приобрела истинную, а не формальную солидарность зрительного зала.

Аналогию, которую мы провели выше между Соней горьковского спектакля и Надей мхатовских «Врагов», мы для полноты нашего анализа можем продолжить на примере Варвары из горьковского спектакля и Татьяны Луговой в исполнении А. Тарасовой в спектакле МХАТ (тем более, что взаимоотношения между Соней и Варварой в «Дачниках» до некоторой степени воспроизводятся во взаимоотношениях Нади и Татьяны Луговой во «Врагах»).

Татьяна у А. Тарасовой, так же как Варвара, прогуливается медленной походкой по комнатам бардинского дома и аллеям парка, лицо ее и движения полны задумчивости — на этот раз это не только внешность, а сама суть этого образа в исполнении Тарасовой. Ее мысль так же в действии, как у Нади, только у Нади это стремительный поток, у нее же медленное течение, размышление, но и она добирается до цели, до вывода, что в происходящей борьбе победят рабочие.

К этому выводу она пришла не только эмоционально, не только из-за своей симпатии к Синцову и антипатии к Скроботову, но и путем размышления, оценки обоих; она сопоставляет их, наблюдает, изучает, старается понять мотивы, руководящие их поведением (другое дело, что, в противоположность Наде, она склонна занять нейтральную позицию), — ее ведет по пьесе беспрерывно анализирующая мысль. Без нее она пошла бы по проторенной дорожке житейского сюжета: рассталась бы с мужем, жалея его, увлеклась бы Синцовым, оттолкнула бы Скроботова (никем и ничем, по сути дела, не интересуясь). А сейчас даже сами ее чувства, симпатии и антипатии оформляются и определяются благодаря изучению окружающих, может быть, также и себя самой.

Само собой разумеется, что мышление, на котором мы так настаиваем, не может ограничиться одним лишь своим индивидуальным, изолированным состоянием, без включения в общий поток мысли, охватывающей пьесу, и, следовательно, без ориентации на тот маяк, который дает этой мысли общее направление. Это относится также, а в известном смысле и в первую очередь, к режиссеру, который должен, тем более в горьковском спектакле, уметь воспользоваться своей дирижерской палочкой, чтобы, не подавляя отдельный инструмент и его особый голос, вести все к общему замыслу, воплощаемому оркестром.

{53} В этом смысле «Дачники» в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького, поставленные Б. А. Бабочкиным (1939 год), принадлежат к выдающимся образцам горьковского театра. Мы убедимся на этом примере, что ориентация на сверхзадачу пьесы, играющую, как не раз уже подчеркивалось, решающую роль в горьковской драматургии, только способствует верному течению спектакля и обогащает индивидуальности ее героев и их исполнителей.

Известно, что в этой пьесе все «дачники» «эволюционируют» (это их «сквозное действие» — и сценическое, и жизненное): от революционных идей и служения народу они переходят на службу буржуазии и ее идеям.

В первую очередь заслуживает внимания «эволюция» писателя Шалимова. К тому времени, когда он появляется на сцене, у него уже не осталось ничего от прошлого, он лишь прикидывается таким, каким, по его мнению, он был прежде, сохраняющим свое прежнее обаяние. Для достижения этой цели он использует свои испытанное средство: красноречие, красивые слова. За ними уже ничего нет, но они еще способны гипнотизировать. Он очень ловко подделывается под настроение Варвары. Он обращается к ней: «Я смотрю на вас, как вы молча ходите в этой шумной толпе и глаза ваши безмолвно спрашивают… Я ведь тоже испытал холод и тяжесть одиночества…». И Варвара с неожиданным порывом протягивает ему цветок: «Хотите взять?». Шалимов «с поклоном и улыбкой» берет цветок, воодушевленный таким приемом. Варвара поощряет его. «Говорите…», — обращается она к нему.

Артистка В. Кибардина очень хорошо поняла здесь Варвару. Она отвернулась от Шалимова, стоит, и глаза ее полузакрыты. «Говорите» сказано ею как-то судорожно — быстро, полузахлебываясь, с волнением; на лице — мечтательность, ожидание, как бы желание возродить воспоминание, которое живет в ней восемь лет. Ведь может случиться, что все будет, как было, ей нужны, как воздух, эти прекрасные слова. Вместе с тем она боится разочароваться, и вот, вся сжавшись, она слушает Шалимова — малейшая фальшь не укроется от нее.

Но Шалимов потерял всякую осторожность, он слишком самодоволен, чтобы заметить, что происходит с Варварой. Да ему не помогла бы и его осторожность, он так или иначе выдал бы себя. «Говорите», — бросает ему Варвара, и он, разглагольствуя о своем одиночестве, в то же время «пытливо заглядывает ей в лицо». Но подлинную цель, которую он прячет под цветами своего красноречия, ему не удается скрыть от Варвары. Она сразу протрезвела и сказала ему так, как будто дала пощечину: «Вы не очень ловкий соблазнитель…».

Пойманный с поличным, Шалимов начинает заметать следы. Варвара останавливает его и обращается к нему «просто, грустно, тихо». Она не сердится, ей больно за падение человека. Она с тоской отмечает, что он стал таким же, «как все», как все «дачники». «Скажите, что с вами случилось? Неужели невозможно сохранить силу своей души?» Шалимов возбужденно начинает объясняться. В спектакле он старается {54} сохранить хорошую мину при плохой игре, причем ему очень трудно, все труднее сохранять эту мину, и ему очень хочется вести эту игру, открытую, откровенную и грубую, но он не решается на это, трусит близ этой женщины, к которой он испытывает невольное уважение и даже страх. И вот он напяливает на лицо благообразную маску — актер Л. Полевой подчеркивает сознательную и подчас вызывающую небрежность, с какой это делает Шалимов.

Моментами, правда, он словно бы забывается и снова возвращается к тому, чем был некогда, когда у него были «непокорные, густые волосы, лицо — открытое, смелое…». Под влиянием этой женщины, которая стоит перед ним, как его совесть, как его прошлое, он на мгновение становится словно бы прежним Шалимовым, однако мгновение спустя снова появляется маска, лишь слегка прикрывающая его подлинное лицо, такое, каким оно стало теперь, а он и не возражает, если случится, что его узнают. Скоро он и вовсе не станет скрывать своей низости, брюзжания и капитулянтства. Тонкая игра у актера, — грубая у героя.

Варвара не хочет слушать его. «Бросьте мой цветок…», — говорит она ему на прощание и быстро уходит. А Шалимов, обозленный неудачей, «мнет цветок» и ворчит: «Ехидна». Называет он ее так потому, что, она раскусила его. Пожалуй, судя по его раздраженно-подозрительному лицу (как его показывает актер), он думает даже: не нарочно ли она устроила эту ловушку с цветком, чтобы поймать его, а он, дурак, возьми да попадись.

У иных Басовых, которых нам пришлось видеть, вся «соль» роли обнаруживается в «обжорстве»: так и бегает по сцене коротконогий толстячок, любящий «хорошо покушать». За всякими натуралистическими подробностями терялась философия Басова: ведь «гастрономия» это не только буквально, но и «фигурально». В ленинградском спектакле актер В. Меняйлов эту черту как раз и показывает: жизнь есть «сладкий пирог» — вот смысл всей философии!

Басов любит разглашать подробности из жизни своих знакомых. Замыслов обыграл в карты какого-то клиента, Шалимов прибирает к рукам имущество своей бывшей жены, у Власа роман с Марьей Львовной. Актер, увлекавшийся «обжорством», в этих случаях делает Басова «подлецом»: он, дескать, любит напакостить ближнему. У Меняйлова Басов не подлец вовсе, а пошляк — это не одно и то же, хотя, как говорится, лежит рядом, вернее сказать, одно способно переходить в другое: пошлость есть чистилище, пройдя через которое (в обратном, конечно, от «рая» направлении) да еще сознательно осваивая его, пошляк довольно безболезненно превратится в подлеца, даже не заметив, когда сие приключилось, что, впрочем, в этом случае совсем уже неважно.

Басов у Меняйлова если сплетничает, то беззлобно (пока!), весьма добродушно, благодушно, любовно даже. Пошлость — его стихия, он, как рыба в воде, среди всех этих пакостей, на которые взирает, как на весьма естественное проявление «пантеизма». Он не собирается осуждать {55} Шалимова или Замыслова: «я и окуня люблю…». К жизни, по его мнению, надо относиться «снисходительно». Так свое нутро буржуа, мещанина, собственника Басов прихорашивает, прикрывает эффектной маской «эпикурейца».

Актер Н. Корчев, игравший в ленинградском спектакле доктора Дудакова, ведет роль на грани серьезности и иронии, почти не сбиваясь с этой тонкой грани, не уходя в сторону шаржа, хотя роль тянет к шаржу и на других спектаклях мы видели, как зритель хохочет над Дудаковым, не успевая за этим хохотом разглядеть его всерьез. Юлия Филипповна называет Дудакова «рассеянным»; он «засовывает в футляр очков чайные ложки и мешает в стакане своим молоточком…». Ленинградский актер благородно использовал эту «рассеянность», не спекулируя на всевозможных кви про кво, на которые эта «рассеянность» толкает.

Если судить по игре Корчева, рассеянность Дудакова — выражение его внутренней путаницы. Он говорит, что порой «задумывается». Вот то, что он «задумывается», и обычно по случайному поводу, подчас «посреди улицы», проявляется в его рассеянности. У Дудакова часто встречается слово «почему»: «Хлопот у всех много, а дела — нет… почему?»; «Люди — легкомысленны, а жизнь тяжела… почему?». В этом «почему?» весь Дудаков, так же как весь Басов в своем «это факт», а Замыслов в своем «вот и всё». «Почему» и есть лейтмотив образа Дудакова, тонко схваченный актером, который не предвзято изучает своего героя и поэтому с тем большим основанием иронизирует над его безысходным «почему», мешающим ему сдвинуться с места.

Оправдан и внешний рисунок образа. Дудаков — Корчев весь какой-то запутанный, словно что-то потерявший и потерянное ищущий. Слежавшаяся рыжеватая бородка, смешная шляпа, очки, которые он то надевает, то снимает и близоруко щурится. Кажется, он только что очнулся, пришел в себя и вот, вытягивая шею, хочет узнать, в чем дело. Наконец его беспомощные руки, хилые, нелепые, что-то отталкивающие, от чего-то защищающиеся…

Жену Дудакова, Ольгу Алексеевну, играла А. Панова, которая метко ухватила жалобную, жалобно-зловещую ноту своей героини. Дудакова обожает говорить о детях, и у Пановой она это делала утомительно, надоедливо, назойливо, чтобы все и каждый знали, как ей трудно живется, она (да и все окружающие) устала не столько от того, что ей трудно живется, сколько от жалоб на то, что ей трудно живется. Она даже требует, чтобы ею восхищались за ее самопожертвование. Она гордится, что создала себе «семейное счастье», которое в ее глазах вполне заменяет «мечтания».

«Наказание», которому она подвергается, сказывается на ней самой. Панова превосходно раскрывала и эту особенность своей героини. Глядя на Соню, дочь Марьи Львовны, Ольга Алексеевна с горечью вспоминает, что и сама некогда была такой же, и у нее была такая же молодая душа, непосредственная, полная благородных порывов. «Эволюция» {56} испортила ее характер — она стала мелочной, завистливой, злорадной, недоброжелательной. С ней происходят разного рода психологические эксцессы. Она жалуется, что она несчастна, бичует себя, называет себя противной, говорит, что ее душа похожа на «старую маленькую собачку… бывают такие комнатные собачки… они злые, никого не любят и всегда хотят незаметно укусить…». Но вслед за этим в ней поднимается досада на самое себя, на то, что она прибегает к великодушию другого, и вот она спешит унизить этого другого, чтобы отплатить ему за свое собственное унижение. Она делает это у Пановой со злобным восторгом, с какой-то умилительной слезой внутри, отдав должное которой, она как бы получает право «озлобиться» еще сильнее.

Дудакова желает зла каждому, кто лучше ее, кто благороднее ее, она мстит всякому, кому удалось то, что не удалось ей, она не столько хочет подняться до этого другого, сколько принизить его до себя, до своего «болота». Если она найдет у ближнего что-либо дурное, она рада своей находке. У Пановой она радовалась как-то по-детски. Она, которая была такой же, как Соня, сейчас стала ординарной кумушкой, мешанкой и сплетницей. Басов сплетничает беззаботно, Ольга же сознательно, злорадно, коварно.

У Пановой Ольга Алексеевна больше, чем кто-либо из знавших Варвару, понимает все ее благородство, весь ее положительный потенциал и мало того, что знает и сознает, но и чувствует это превосходство. Ольга постоянно, как сквозь замочную скважину, заглядывает в далекий от нее сейчас, вызывающий ее ревность и уже недоступный ей мир. И это чувство зависти отравляет ей кровь. Панова эту обиду Ольги словно предъявляет Варваре, делает ее виновницей того, что она, Ольга, плоха, а Варвара хороша, что она, Ольга, по вине Варвары, вынуждена сознавать, что они разные. И вот она сыплет удар за ударом, не помня себя, до тех пор, пока не выдохнется душащая ее зависть, и тогда она опять готова упасть на колени, жаловаться и унижаться.

Когда Басов называет Варвару «валаамовой ослицей» и назревает скандал, Дудакова (у Пановой это место было великолепно) вся преображается. Глаза блестят, на губах тонкая ядовитая улыбка, она предвкушает то, что сейчас произойдет. Потирая руки, она прохаживается по дорожке сада легкой, немного даже танцующей походкой. Это — увы! — лучшие минуты ее теперешней жизни. Разыгрывается скандал, и она вдыхает этот воздух почти сладострастно. Когда все кончилось, она разочарована, почему так скоро. Муж зовет ее домой, она отвечает: «Подожди! Это так интересно! Может быть, еще что-нибудь будет». После таких «бурь» в душе ее воцаряется безоблачная «погода».

Ей необходимы такие «переживания», чтобы достичь «покоя». Безразлично, кто вызывает эти «переживания» — подруга, муж, дети, прислуга, соседи. Третий акт, полный таких крохотных войн и крохотных перемирий, кончается апофеозом. Трогательная супружеская идиллия: обнявшись, Дудаковы идут домой. Завершенный финал. Весьма красноречивая точка.

{57} Среди «дачников» есть, впрочем, один, который хоть и эволюционировал, как другие, и даже больше, чем другие, но не оправдывается и не скрывает своей эволюции, больше того, откровенно ее признает, хвастает и гордится тем, что так постыдно скатился на дно. Это инженер Суслов, которого в ленинградском спектакле играл В. Софронов. Свой монолог об обывателе этот Суслов произносит с какой-то вдохновенной злобой: «Да, они тут спорили… Но все это одно кривлянье… Я знаю. Я сам когда-то философствовал… Я сказал в свое время все модные слова и знаю им цену».

Софронов показывал, как эта злоба напряженно жила в Суслове, как все более и более созревала — процесс этого созревания и показывал артист — и как наконец наступал взрыв, ошеломивший всех. Суслов кричал с диким вызовом: «Я обыватель!», ударял себя в грудь, демонстративно хвастая этим званием, которое для него «священно» так же, как для Марьи Львовны священно слово «революционер».

Юлию Филипповну играла в этом спектакле О. Казико; артистка в полном согласии с Горьким показывала те незаметные, на первый взгляд, изменения, которые происходят с ее героиней в течение пьесы. Вначале она более жизнерадостна, певуча, подвижна, но и тогда чувствуется, что внутри ее гложет червь, тоска, которую она пытается заглушить, не позволяя себе «стонать». Словно она хочет отмахнуться от себя, зажмуриться и не видеть ничего, — какая-то отчаянность в ее веселье, жажда вырваться, взлететь.

Но ей все труднее делать эти попытки, веселье становится все более принужденным, все более заметно насилие над собой, чтоб удержаться на этой «веселой» линии, все чаще сквозь смех видны ее слезы. Она становится все более усталой, все менее оживленной. Вот она сидит одинокая, измученная, вдруг постаревшая, и видно, что ее красота — лишняя, чуждая ей, что эта обуза для нее.

Превосходно был исполнен Казико финал после скандала, когда Варвара порывает с мужем и уходит к Марье Львовне. Юлия Филипповна говорит «спокойно и как-то зловеще»: «Ну, Петр Иванович!.. Идем… продолжать нашу жизнь…». Казико показывает здесь Юлию какой-то опустившейся, опустошенной. Тяжелой, тяжелеющей походкой она направлялась к мужу, брала его под руку (а он, торжествующий, покровительственно, как хозяин, как господин, протягивал ей эту руку) и тащилась сгорбленная, сраженная.

Уходят Сусловы, уходят и Дудаковы. Этот мрачный парад уходивших «продолжать жизнь» — сильнейшее место в пьесе — очень умно подчеркнут постановщиком ленинградского спектакля Б. Бабочкиным.

Сам Бабочкин играл Власа и очень колоритно изображал своего героя. Он наводил зрителя на воспоминание о молодом Горьком. Широкополая шляпа, размашистая походка, размашистые движения сильных рук, манера несколько откидываться назад и встряхивать волосами во время речи (оживший серовский портрет Горького) — все это придавало фигуре Власа воистину горьковское обаяние. Кроме того, многие {58} монологи и реплики Власа, его обличения, его знаменитые стихи действительно написаны Горьким как будто от своего собственного лица, и, исполняя их, Бабочкин доносил зрителю этот горьковский голос. В то же время ощущались у Бабочкина внутренний размах его героя, какая-то удаль, дерзость, дерзание молодости, которая на все способна, ничего не боится, на все готова решиться. Вся эта фигура была исполнена романтического порыва, и оттого, что здесь присутствовало романтическое начало, не было в речах и репликах Власа — Бабочкина даже намека на резонерство, так раздражающее у других виденных нами Власов.

Однако таким Влас должен быть преимущественно в последнем акте. Ведь он тоже меняется, и в конце он уже не совсем такой, каким мы его видели вначале: влияние Марьи Львовны не проходит бесследно. Как раз это влияние мы мало почувствовали у ленинградского Власа, мало видно было, с чем он расстается, что в нем отрицательного, с чем борется Марья Львовна. Эту сторону образа Бабочкин оставлял в тени, целиком увлекшись задачей, на которую мы указывали. В результате получился портрет, правда, очень колоритный, но скорее статичный, чем динамичный, больше уместный в картинной галерее, где он, кстати, и висит (мы уже упоминали про портрет Серова), чем в театральном представлении.

Итак, даже малейшее отклонение от сверхзадачи приводит в дальнейшем к немаловажному, а подчас — как увидим ниже — к принципиальному расхождению с драматургом.

Ленинградский театр, так прекрасно прочитавший пьесу Горького, в образе Двоеточия взял неожиданно неверную ноту, прозвучавшую досадным диссонансом. По-видимому, при оценке этого образа театр исходил из номенклатурного определения «купца», со всеми вытекающими из такого абстрактного подхода последствиями, и совершенно упустил из виду горьковское качество образа.

Что делает Двоеточие в этом спектакле и зачем он сюда явился, донять было трудно. Ходил этакий купчина из пьесы «Свои люди — сочтемся» (ему бы в самый раз ларь открывать) — поддевка, ухарские манеры, поелику допускает седая борода (у Горького в характеристике сказано: «тяжел, неуклюж, добродушен») — и произносил чуждо звучавший в его устах горьковский текст.

Для того чтобы противоречие не слишком бросалось в глаза, сама фактура речи, избранная актером Г. Мичуриным, была не горьковская, а в духе Островского, с бытовыми, подчас типично «замоскворецкими» интонациями. Естественно, что при такой трактовке скрытый смысл его речей, связанных с его характером, бесследно исчезал. Зрителю этот смысл оставался непонятным, актеру — неинтересным.

Двоеточие рассказывал, что, увы, никого и ничего у него не осталось, что он одинок, а зачем он об этом рассказывал, — неизвестно. Русская широта, размах, которые должны были чувствоваться в этом человеке (а не традиционная купецкая лихость), внутренние думы, которые {59} прорываются наружу и которые он прикрывает своим юмором (а не шутливостью «весельчака», «души общества»), совершенно пропали. Впрочем, можно приблизительно догадаться, откуда у этого Двоеточия такая ловкость и молодцеватость.

В пьесе он рассказывает, что любил в своей жизни много женщин и что, если бы сбросить с него лет этак десяток, он похитил бы у Басова его жену, «королеву», как он ее называет. Актер сознательно или бессознательно, не знаем, но обратил слишком пристальное внимание на это место. В результате отношение Двоеточия к Варваре, да и к другим женщинам пьесы приняло несколько двусмысленный характер. До публики сразу «дошла» эта «мысль», и она принялась следить за Двоеточием именно с этой точки (кочки!) зрения. Когда он обращался к Варваре Михайловне и к другим женщинам, его слова встречались «понимающими» улыбкам зрительного зала (в коих последний ничем не повинен), а его предложение Варваре Михайловне, по примеру Власа, переехать к нему в город, где он живет, вызывало смех, о мотивах которого нетрудно догадаться.

Вот как бывает опасно, увлекшись житейским сюжетом, игнорировать философию пьесы и к каким это приводит «пассажам».

### 7

И в самом деле, в драматургии Горького, больше чем в какой-либо другой, сверхзадача носит определяющий и конструктивный характер. Как бы образы там ни были богато оснащены психологией, если актеры, воплощающие их, не будут «сверяться» по этому компасу и не будут следить сознательно и инстинктивно за всеми отклонениями магнитной стрелки, они заблудятся, уйдут в сторону от магистрали (какой бы там, на стороне, ни чудился им простор) и растеряют все присущие их героям психологические богатства. Приблизительность и небрежность, а пуще всего формальность в определении сверхзадачи — да и просто недооценка ее — дадут себя знать уже в ходе репетиций, служа сигналами неблагополучия. Наконец, изъяны в уже готовом спектакле могут послужить своего рода контролером верности самой сверхзадачи.

Мы проверим сейчас указанные положения на двух спектаклях: Московского театра имени Ленинского комсомола и Горьковского драматического театра имени Горького, поставивших одну из самых значительных и наиболее философски насыщенных пьес Горького — «Зыковы».

Напомним философский сюжет этой пьесы. Брат и сестра, Антипа и Софья Зыковы, отправляются на поиски человека, в котором воплотилась бы обуревающая их мечта о том, какой должна быть жизнь и какими должны быть люди. Однако действительность, с которой они связаны и которая выступает перед ними в своих исторически господствующих {60} тенденциях, действительность не способна предложить им больше того, что имеется у нее, у этой жизни, в распоряжении. В результате они, отвергнув уже готовые и не устраивающие их больше нормы, надеются на другие, более отвечающие их стремлениям перспективы, каковые на самом деле тогда же история уже готовила, так оказать, за кулисами.

Антипу волнует идея добра, доброго отношения между людьми; Софью — идея созидания, творчества жизни. Мысль пьесы состоит в том, что лишь синтез добра и дела, нравственного и созидательного начал принесут человеку искомое им счастье. Однако историческая реальность всех существовавших прежде общественных формаций всегда и неизбежно приводила к конфликту между двумя этими началами, к конфликту, не разрешимому в пределах собственнического, классово антагонистического строя жизни.

Такова идея, к которой приходит пьеса в результате долгого процесса размышления героев, а перипетии развития ее и судьбы героев составляют художественные аргументы, которыми пользуется автор для доказательства своей мысли.

Антипа встречает Павлу, с ее идеалом любви к ближнему; она носится со своим «добром» даже по отношению к злу, неспособная побороть зло таким средством, а другие средства отвергаются ею. Она неизбежно приходит к идее отказа от жизнедеятельности, — поскольку деятельность в этом мире приводит к злу, — ее донкихотскими методами нельзя избежать зла. Антипа расходится с Павлой, убедившись в ложности ее пути.

Софья же поначалу видит в дельце Хеверне искомый ею идеал, но, убедившись, что существо Хеверна, при всем его культе энергии, есть хищничество, отказывается от союза с ним. Брат и сестра возвращаются к тому, с чего начали, обогащенные, однако, важным опытом, что на тех исторических путях, которые они, так сказать, экспериментально обнаружили — один в образе Павлы, другая в образе Хеверна, исконные идеалы человека неосуществимы.

Такова философская схема этого произведения, и все персонажи так или иначе «обслуживают» ее. Если актеры почему-либо от нее, от этой общей идеи, откажутся, думая лишь только о себе и о своих собственных выгодах, то они как раз себя обворуют, поскольку источник их обогащения обретается в сверхзадаче, которую они так опрометчиво, хотя и «себе на уме», игнорируют.

Важным мотивом этой пьесы являются взаимоотношения отца и сына Зыковых, Антипы и Михаила, служащие характеристикой деградации капиталистического класса, его исторически неизбежного бесплодия.

Режиссеры, отказавшие во внимании философскому сюжету, могут оправдаться тем, что придерживаются социального подхода к пьесе, однако вне философии самый этот «социальный» подход лишается ясности. Режиссер, например, устанавливает самодурство Антипы как исконную, {61} еще Островским описанную черту купечества. И поскольку в «Зыковых» означенное самодурство больше всего проявляется в отношении отца к сыну, стало быть, соответственно трактуя эту линию взаимоотношений, режиссер и актер полагают, что они разоблачают классовую природу Антипы Зыкова. Однако в пьесе, если иметь в виду ее философский сюжет, решающим является не то, что сын страдает от самодурства отца, а то, что отец страдает от бессилия сына.

Можно, конечно, подчеркнуть первое и затушевать второе, встать на защиту сына и обрушиться на отца, в результате чего идея компрометации капиталиста будет в какой-то мере выражена. Но ведь компрометация-то как раз заключается в том, чтобы показать немощь самого Зыкова, как его перспективу, как его будущее, которое отнимают у него. Если бы даже Антипа не хотел прислушиваться к внутреннему голосу тревоги, который говорит в нем, все равно тревога охватила бы его при взгляде на сына, неспособного продолжить дело отца.

Антипа допытывается у Муратова, чем объяснить, что он, Антипа, «здоровый» и «до дела — жадный», а сын его «слабый, ни к чему не привязан». «Какой тут закон?» — спрашивает он. Муратов отвечает, что «одно поколение работает… а другое устает…», что, «должно быть, на детях сказывается усталость отцов, в соках переданная…» Это объяснение почти удовлетворительно, если только устранить из него момент биологический и дать социальное освещение закону, о котором спрашивает Антипа. Антипа не любит сына, и напрасно в этом хотят видеть «нечеловечность» Антипы. От «хорошего» нелюбовь, а не от «дурного». Страстная, деятельная натура Зыкова не может примириться с этой картиной распада духа, бесплодия, паралича воли.

Отец больше обижен тем, что у него такой сын, чем сын тем, что у него такой отец — отец-«зверь», отец-«самодур». Но вот что еще любопытно: сам Михаил не осуждает отца, наоборот, одобряет его. Разве в Михаиле виден только дегенерат, безвольный пьяница, кроме стишков и бренчания на гитаре, ни к чему больше не способный и тем самым удостоверяющий «распад буржуазного класса»? Михаил несет на себе печать вырождения, но ведет себя с известным достоинством. Он мог бы жаловаться всем и каждому, что он несчастен, что он болен, и, выпросив себе сострадание, жить им, распоясаться окончательно и утопить сознание своей обреченности в беспросветном цинизме.

На деле сознание обреченности не покидает его; он не хочет отделаться от этого сознания и дойти до последнего падения, став нытиком или хулиганом. В нем живут горечь и досада на то, что он таков. Он достаточно умен, чтобы догадаться, что источник его бессилия не только в нем самом. Он не хвастает своим бессилием и не упрекает никого, он как раз мечтает о силе, о человеческой полноценности, о красоте духа, оттого он гордится отцом, восхищается им и завидует ему. Будь он на месте отца, он тоже осудил бы себя. Единственное, в чем можно упрекнуть Антипу, — это в том, что он не замечает в сыне этой горечи, этой досады и принимает иронию и балагурство, под которыми тот {62} скрывает свою драму, за развязность и пустозвонство избалованного купеческого сынка. Должно быть, подобная близорукость свойственна многим отцам.

Пожалуй, Михаил, показанный в Театре имени Ленинского комсомола, заслужил подобное отношение, особенно в первом спектакле. Актер В. Поляков демонстрировал главным образом психологический распад, разложение Михаила, но и эта задача выполнена была недостаточно. Вероятно, для того чтобы оправдать влечение к нему Павлы, много внимания уделено было его внешности: слишком красивый молодой человек, слишком «хорошенький», нарядно, не без изящества одетый, беспорядочная, «поэтическая» шевелюра. Словом, внешность, с которой не вяжутся указания ремарок: «разморен жарой», «на безбородом лице усталая улыбка», «смеется всхлипывающим смехом», — указания, в которых намечены вырожденческие черты, а они хоть не резко, но должны проглядывать у Михаила. В следующих спектаклях, надо сказать, образ, созданный Поляковым, стал сложнее, появился какой-то намек на драму, на скрытые переживания. Однако ирония Михаила была направлена Поляковым против окружающих, а не против нега самого, эта ирония была лишена момента самооценки и самозащиты и порой звучала как балагурство.

В Горьковском театре образ Михаила был передан несравненна глубже. У актера В. Соколовского безволие, бессилие, беспочвенность Михаила выступили очень явственно и стали истинным источником скрываемой им драмы. А у Полякова Михаил страдал преимущественно из-за Павлы, из-за неосуществившейся любви к Павле, актер ограничивался житейским сюжетом, поэтому его душевная драма была «лирическая», а не социальная, «изящная», совсем под стать его внешности. При такой трактовке в несчастье Михаила оказывается виновным только Антипа, отбивший у сына невесту. Соколовский же не сваливал с больной головы на здоровую, — его Михаил и без Павлы, возможно, менее сильно, но все же чувствовал бы свою ущербность. По этой причине и ирония Михаила находила подлинную цель, будучи направлена против собственной ущербности. И хотя отец порой к нему несправедлив, Михаил у Соколовского — в полном согласии с пьесой — не склонен придавать значение этой несправедливости. Ведь в главном-то отец прав.

Михаил стреляется под впечатлением ссоры с отцом, но, вероятно, поступил бы так же при других обстоятельствах, поскольку причина тут — не отношение к нему отца, а его собственное к себе отношение.

Антипа потрясен выстрелом сына, он уже забывает о своих принципах, он просто отец, который любит сына, каков бы он ни был, потому что это — сын его, родная кровь. Он готов идти к сыну просить прощения. Но Михаил не поддерживает отца, он не хочет, чтобы этот случаи повлиял на отца, заставил его отступить от тех взглядов, которые и для него, Михаила, полны серьезного смысла. Он говорит отцу, что {63} тот прав, что он «топор в руке божьей… в чьей-то великой, строящей руке…», разящей все мертвое, отживающее, никому не нужное.

Антипа поражен этим неожиданным признанием не менее чем выстрелом, — он как бы при блеске молнии увидел в сыне самого себя, собственную душу, собственную тоску. Значит, и Михаила гложет то, что гложет его, Антипу, что гложет Софью; значит, все они, Зыковы, чувствуют на себе влияние того страшного закона, над разгадкой которого он мучается. Следовательно, образ Михаила, каким мы его сейчас обрисовали, служит общим целям пьесы, раскрывающей закон, непонятный Зыковым и понятный нам, — закон смены классов, закон социальной обреченности.

Больше всего неприятностей принесет игнорирование философского сюжета образу Павлы — Павла коварно отомстит и именно за хорошее к себе отношение. Горьковский театр, например, чистосердечно увлекся «невинностью» Павлы и сделал все, что было в его силах, чтобы привлечь к ней симпатии и даже вознести ее. В сцене, где Павла заявляет Антипе, что он злой и что она любит Мишу, потому что тот добрый, в сцене, где она защищает Мишу за то, что «он… несчастливый», театр заставляет ее быть героиней: на щеках румянец, голос взволнованный, она, кажется, становится выше ростом, вид такой, что впору и залюбоваться ею — героиней, и возненавидеть его — угнетателя, деспота, самодура, тирана Антипу Зыкова. Павла энергично отбрасывает стул и, пламенно жестикулируя, ораторствует в защиту угнетенной невинности. «Чистота» разыграна так вдохновенно, что нет человека в зале, который не был бы тронут и даже воодушевлен. Но ведь «чистота» ее ядовитая, нездоровая, мертвая, как бумажные цветы; ведь ненапрасно и Шохин, и Антипа говорят о ней: «змея кроткая». «Кротость» показана, а что касается «змеи», то ее, так сказать, здесь не обнаружишь.

Следовательно, как бы искренне, сердечно, честно ни говорила Павла, она не должна располагать к себе. Ведь опасность-то и заключается в том, что она располагает, подкупает. Вот она и подкупила Антипу с Софьей, которые уже поплатились за свою доверчивость. И тем более она не должна располагать к себе зрителя, чтобы он сам не попался в ловушку. Значит, Павлу нужно все время компрометировать, но не тем, чтобы открывать в ней лицемерие; она только будет лицемерить, и об этом будущем надо предупредить, хотя и без всякой навязчивости. Опасно прямолинейное толкование Павлы. Она находится на «пороге» хитрости, но еще не переступила этот порог, она еще не лицемерна, хотя будет лицемерить; будет «себе на уме». Пока она еще юна и не приспособилась к жизни, она выражает свою правду наивно, невинно и не виновата в том, что так думает и так чувствует: она сама до известной степени потерпевшая. В дальнейшем с этой правдой она не проживет «честно». Чем старше она будет, тем лицемернее, и закончит свою жизнь, можно себе представить, старой ханжой. В финале пьесы, прежде чем расстаться с Павлой, автор дает такой мимолетный диалог:

{64} «Целованьева. Встрепана ты очень, Паша…

Павла *(взглянув в зеркало)*. Ой, ужас! Что ж вы раньше-то не сказали?»

Разговор этот происходит в присутствии Муратова, который недвусмысленно заигрывает с Павлой. И хотя Павла все время равнодушна к Муратову, этот момент законно истолковать как кокетство, как некий намек на недолговечность ее простодушия и наивности. Если в этой сцене она как-нибудь благосклонно взглянула бы на Муратова, без задних мыслей, а невольно (так будет продолжен этот «намек»), это вряд ли могло бы показаться неправдоподобным. Думается, что «наивность» и «невинность», как свойства, которые ей «к лицу», она впоследствии будет показывать уже сознательно, будет разыгрывать невинность, даже кокетничать невинностью. Циничные глаза Муратова словно предвидят, пусть и преждевременно, ее возможную «эволюцию». Все это, повторяем, может быть показано очень тонко, как еле уловимый намек, который все же запомнится зрителю и сделает свое дело.

Но пока что она не ведает, что творит, а творит она дурное. Ее надо разоблачать этой кукольностью, этой рассудочностью, анемичностью, ее бесстрастием, — вся ее добродетельность будет понята тогда как двусмысленная, как вредная.

Ближе к образу, чем исполнительница горьковского спектакля, была актриса В. Серова, игравшая Павлу в Московском театре имени Ленинского комсомола в спектакле, поставленном Серафимой Бирман.

Глядя на эту Павлу, следя за ее репликами, за интонациями, начинаешь доискиваться, откуда она, кто она, чего требует, к чему клонит.

Начинаешь понимать, что ее отношение к Антипе и к Михаилу обусловлено чем-то иным, чем обыкновенное очарование и разочарование. Тут как бы есть некая тайна философско-психологического порядка, которую и хочется разгадать. Павла в исполнении Серовой была вся какая-то не от мира сего; и тон ее речей, и походка казались какими-то необычными, чем-то связанными внутренне, заторможенными. «Чистота» ее, «простота» были лишены всякого лицемерия и вместе с тем внушали подозрение. Павла — Серова, когда говорила, смотрела куда-то в сторону, вдаль, через голову своего собеседника, словно и видела и не видела его. Отрешенность чувствовалась во всем ее облике, даже когда она возмущалась Антипой, даже когда кокетничала с Михаилом, какая-то блеклость, анемичность, «кукольность». Она все время пребывала на каком-то расстоянии от реальности…

Временами это расстояние было все-таки слишком значительно. Монастырское прошлое (по-видимому, исходный пункт трактовки) выступало неоправданно резко. Возникала какая-то отрешенность — лунатические движения, сомнамбулический взгляд, она двигалась, как во сне, будто вот‑вот проснется. Тут есть грань, за которой возникает патология, и все может быть понято как психическая дефективность. А это затушевывает социальный мотив, важный Горькому.

{65} В одной из рецензий В. Серовой был брошен упрек: «Артистка, однако, не использовала безусловно заключенный в образе намек на психическую ущербность Павлы, склонность к психостеническим состояниям (чувство постоянного страха и пр.)»[[16]](#footnote-17).

«Намек, заключенный в образе» вовсе не имеет в виду психической болезни. У Павлы страх перед жизнью обусловлен социальными причинами, а не дефектами ее личной психики. Социальные условия, порождающие типы, подобные Павле, создают уродливую психологию, но не психическую ущербность. Психически она вполне здорова, вполне вменяема. Иначе: единственная из наук, которая может выступить здесь авторитетно, — это психиатрия.

С Антипой в Горьковском театре была проделана тоже некая операция, как и с Павлой. Одно связано с другим. Раз Павлу гримировали под героиню, — пришлось отобрать у Антипы даже те достоинства, которыми он наделен в пьесе. Принцип толкования был, по-видимому, таков: Зыков купец, а значит, «отрицательный герой», со всеми вытекающими отсюда последствиями. В результате речь Антипы: «Может, и было и есть в душе доброе, хорошее, да куда ж его девать?» вплоть до слов: «Некуда тебе сунуть хороший твой кусок души, понимаешь ты — некуда!», — в лучшем случае произносилась актером в виде рассуждения, от которою ни тепло, ни холодно, в то время как эта речь должна звучать как нечто идущее от самых тайников души, как след каких-то долгих и тяжелых дум.

Поскольку у актера не было этой задачи, — наоборот, Зыков находился у него под подозрением (как же, верь ему, лесопромышленнику!), — постольку и получалось «рассуждение», «слова», которые почему-то, неизвестно почему, вздумал высказать Антипа. Так как театр прошел мимо скрытого в этих словах смысла, бессознательно (а порой и сознательно) игнорируя его, то, естественно, эти слова, да и многие другие, становились ненужными, и пьеса, до предела лаконичная и насыщенная внутренним движением, воспринималась как разговорная и многословная.

Вспомним сцену объяснения Антипы с Павлой, которая «подводно» связана с последующими событиями пьесы.

«Иди за меня! Он меня старее, он — дряблый! Это я тебя буду молодо любить, я! В ризы одену, в парчу! Трудно я жил, Павла, не так, как надо… Дай мне иначе пожить, порадоваться чему-нибудь хорошему, прислониться душою к доброму, — ну?» Все художественные средства актера, режиссера, даже художника должны быть мобилизованы, чтобы это место дошло до зрителя; здесь в руки зрителю дается нить, которая должна помочь ему ориентироваться в сложном лабиринте пьесы.

Но Горьковский театр отсекал эту нить в самом начале, и вот зритель начал бродить ощупью, принимая явления, встречающиеся ему по {66} дороге, не за то, чем они являются. Молчание царило в зале, там, где должен быть шум; смех — где драма; кашель — где все должно быть исполнено напряженного внимания. Слов Антипы просто не было слышно, актер Юдин произносил их мимоходом. Горький, чтобы подчеркнуть важность этой ситуации, заставляет Софью, прислушивающуюся к разговору (само это прислушивание заставляет прислушаться зрителя), сказать «волнуясь», как отмечает ремарка: «Слышите? Хорошо говорит! Зрелые люди любят крепко…».

Софья волнуется, хотя она человек малоэмоциональный и к тому же не вполне отдает себе отчет в побуждениях брата, вступающего в этот брак. Театр тоже, видимо, волновался в этой сцене, только совсем по другому поводу: как бы эти слова не дошли до зрительного зала? «Прислониться душою к доброму», — это кто же говорит: лесопромышленник? Допустимы ли в устах лесопромышленника такие слова?

В результате слова эти, по существу, оказались вычеркнутыми из спектакля и остались неизвестными зрителю. Вряд ли можно обвинить театр в злом умысле; надо думать, он стал жертвой собственного непонимания.

Правда, нельзя не заметить, что в пьесе Антипа все же вызывает к себе симпатии хотя бы глубокой нежностью и какой-то томительной надеждой, с какой он смотрит на Павлу. И вот театр, чтобы воспрепятствовать этому сочувствию, берет краску с палитры Островского, и берет полной кистью. Зыков превращается в самодура, его отношение к Павле — в каприз самодура, в прихоть самодура, и от сочувствия зрителя уже не остается следа.

В Зыкове-купце есть, естественно, и самодурство, но в данном случае не самодурство демонстрирует перед зрителем Горький. Не в том его задача, чтобы с этой стороны показать купца. Могут оспорить выбор Горького и сказать, что для избранной им проблематики он должен был обратиться к другой среде и другим героям. Мы не присоединяемся к подобному упреку, но во всяком случае это не основание (хотя, может быть, повод) для того, чтобы отвернуться от философии пьесы. Ограничить спектакль изображением купеческого быта — значит увести от идеи пьесы и загнать актеров в тупик.

Вот еще сценка в начале пьесы, в гостях у невесты, незадолго перед тем, как Антипа объясняется с Павлой. Сын Михаил выпил несколько рюмок водки и уже пьян. Отец выпил втрое больше и чувствует себя как ни в чем не бывало. В Горьковском театре Антипа по этому поводу делает сыну выговор со злобой и грубостью самодура, еще минута — и он его ударит. Поведение непонятное, оно не соответствует ни данной ситуации, ни характеру Антипы. Смысл ситуации в том, что отец и сын как бы выступают перед судом молодой девушки; отец, хоть он много старше, оказывается сильнее сына. В этом состязании мужчин за сердце женщины берет верх отец. Он, конечно, рад победе. Откуда же вдруг этой злобный крик? Антипа — натура широкая, он полон жизни, юмора, любит, ценит эту гуляющую в нем силу и должен говорить с {67} чувством превосходства, совершенно беззлобно, с чувством юмора, все играет в нем от сознания своей победы, своей неуязвимости.

П. Юдин, исполнявший роль Антипы, впоследствии «разошелся» и показывал широту, и теплоту, и душевную тоску своего героя. Он словно сворачивал с ложного пути, прежде намеченного, на истинный, подчиняясь логике образа, оказавшейся сильнее предвзятой логики постановки. Но, увы, это случилось слишком поздно! Заряд уже не попадал в цель, и сама зыковская тоска порой вызывала недоумение. В результате конфликт Антипы и Павлы в Горьковском театре может быть сформулирован следующим образом: «Старик не должен жениться на молодой, ибо ничего, кроме вреда, такой брак не принесет». Не исключается, что подобная моральная санпропаганда и имеет известное профилактическое значение, но при чем здесь горьковские «Зыковы»?

В то время как Антипа захвачен своим чувством к Павле, Софья тоже ищет человека, в этом — скрытый мотив ее поведения. Человек с большой буквы есть ее мечта, в этих поисках — гордость ее и горечь ее, счастье и отчаяние.

Смотрит ли она на Павлу, на Муратова, на Хеверна, взгляд ее смущает их, испытующие глаза ее ищут человека, спрашивают, не он ли, этот человек?

Антипа в этих поисках, как и во всем, проявляет себя очень бурно; натура его во многом противоположна Софьиной. И радость его бурная, к горе. Ему необходимо сочувствие, содействие, в нем много простодушного и детского, в тяжелую минуту он припадает к Софье — «слепо ткнулся к сестре», — как ребенок к матери. Софья могла бы прожить без Антипы. Антипа без сестры обойтись не может. Если бы не поддержка Софьи, — его любовь могла бы окончиться более драматически. Софья по сравнению с ним покажется даже бесстрастной. Антипа как-то говорит ей, что она «не добрая, не злая…», «бог тебя знает, кто ты, сестра!». Но в ней такое же зыковское бунтарство, только бурлящее глубоко внутри. Сам Антипа свидетельствует: «… иной раз Софья буянит…».

Обычно в театрах ее показывают корректной, тактичной, умной, интеллигентной, уравновешенно-покойной, и только. Но ведь за этой покойной гладью характера все время кипят страсти. Она и должна выглядеть насыщенной скрытой, внутренней жизнью: не вся на глазах у людей, как Антипа. Она укрощает свой строптивый дух умом, волей. Она самая думающая из всех героев пьесы; она не только переживает драму своего брата или свою собственную, — она еще и думает при этом об Антипе, о Павле, о Михаиле, о Хеверне, о Муратове, о Шохине, даже о Целованьевой. Автор часто говорит в ремарке, что она «усмехается».

Легко вообразить, как она прогуливается по своим большим комнатам и усмехается про себя, покуривая папиросу, которая как бы помогает ей сосредоточиться. Но ум ее не должен закрыть от зрителя чувств, волнующих ее, порой потрясающих ее. Она спокойно разговаривает {68} с братом, и вдруг ей делается дурно, словно то, что она смиряет в себе, вырвалось и смяло ее. Антипа дал бы выход тому, что его давит. Софья не разрешает себе этой поблажки, и вот обморок, как «наказание». Компрометирующие Хеверна бумаги — удар для нее, для ее веры, пусть временной, в этого человека. А ведет она себя так: «Бросив бумаги на стол, вытирает руки платком, потом крепко прижала пальцы к глазам». Как видим, она очень скупо выразила то, что чувствовала, но стоило ей это немало. О том, что ей хочется «нарушить все законы», она говорит с «большой силой», но, подчеркивается в той же ремарке, «негромко».

Серафима Бирман, исполнявшая роль Софьи в Театре имени Ленинского комсомола, прекрасно показывала ум Софьи, видны были ее думающие глаза, ее мыслящий лоб. Но ум этот показан был артисткой подчас слишком обнаженно, это был резко оголенный, чересчур «мужской» ум. В Софье как-никак много «женщины», женского, она женственна. Последнее необязательно связано с «мягкостью», «беззащитностью», «хрупкостью», что как будто не подходит Софье; оттого актриса права — тут и желательны более «мужские черты». Однако не столь категорически утверждаемые, впрочем, категоричность, резкость, рельефность, решительность, гипербола — в природе таланта С. Бирман, и здесь, так сказать, «накладные расходы» связаны с этим талантом. Антипа, рассматривая ее пальцы, говорит: «рука-то маленькая, а — твердая…»; твердая, по-мужски твердая рука, но «маленькая», то есть женская, — это деталь, конечно, но Горький ведь вот счел нужным ввести ее.

В Софье должна быть величавая, чисто русская грация; ее спокойствие и горделивость тоже русские. Муратов и Хеверн ищут ее благосклонности не только потому, что одному импонирует ее ум, а Другому — ее богатство. Есть в ней чисто «женское» превосходство над их «мужской» самоуверенностью и претенциозностью. В этом тоже ее сила, которой пренебрегать не следует. Когда в спектакле Софья говорит Хеверну: «… вы мелкий хищник», злобно сердясь и едва сдерживаясь, чтобы не ударить его, этим слишком обидчивым поведением она, на наш взгляд, роняет себя, и от этого теряется та дистанция между Софьей и Хеверном, которая должна быть соблюдена.

«Человека», которого Софья ищет, она думала обрести сначала в Муратове, затем в Хеверне. Каждый из них предлагает себя не только в качестве достойного претендента на ее руку, но и достойного «человека», что, как они хорошо понимают, составляет «условие» Софьи. Каждый из них обладает своим принципом жизни, своей «правдой», которую они предлагают Софье, подобно тому, как Павла предлагает свою «правду» Антипе.

Русь, от лица которой осмеливается говорить Муратов, имеет в пьесе и другого, далеко не полномочного представителя, у которого та же претензия, — Павлу. Оба они на разные голоса говорят одно и то же. «Обиженная» Павла и «самолюбивый» Муратов, — как они ни непохожи — {69} вынуждены подать друг другу руки. Наивная вера одной и циничное неверие другого взаимно дополняют друг друга.

Один источник у обоих: бегство от жизни, страх перед жизнью, отказ от борьбы за жизнь. Предостережение, которое получил Антипа в лице Павлы, Софья увидела в Муратове.

Артист Н. Толкачев, игравший Муратова в Театре имени Ленинского комсомола, временами обнаруживал очень тонкое понимание своей роли.

Его Муратов — «провинциальный Мефистофель». Но в понятие «провинциальный» актер не вкладывал вульгарного и пошлого смысла, иначе он устранил бы драматический элемент в образе Муратова и представил бы заурядного пошляка, играющего «Мефистофеля» для обольщения провинциальных дам.

Женщина, которой он добивается, — Софья, и не надо обладать особым умом, чтобы догадаться, что этот жалкий «прием» был бы заранее обречен на неудачу.

Для Муратова «мефистофельство» нечто серьезное, это единственный, по его мнению, оставшийся выход в сложившихся обстоятельствах: все осмеивать, над всеми измываться, в неверии видеть символ веры. Трагикомедия заключается здесь в том, что он замахивается слишком широко. Субъективно это, может быть, и драматично, но объективно он попадает в глупое положение, за что Софья и пригвождает его кличкой провинциального Мефистофеля. Удар для него чувствительный. От великого до смешного один шаг, а Муратов был уверен, что представляет великое, в то время как давно завяз в смешном.

Муратов у Толкачева подтрунивал над Павлой, Михаилом, Таракановым, Антипой, но без всякой развязности, иначе он сразу впал бы в тон провинциального Мефистофеля, а скупо, сдержанно, глядя сверху вниз (для него ведь весьма важно удержаться на этой высоте и не унижать себя слишком грубо выраженной издевкой). Это «чуть-чуть», с каким он проявлял свою иронию, доставляло ему удовлетворение, он этой иронией не желал делиться с окружающими. Муратов не откровенничает, он замыкается со своей иронией в себе, своем собственном обществе. И это одиночество непонятого и нежелающего, чтобы его поняли человека было для него убежищем, куда он мог спрятаться.

Его ироническая улыбка, иронический взгляд, иронический поворот головы с бородкой («мефистофельской»), немного уже поредевшей, увы (есть в этом нечто жалкое, компрометирующее его), выглядели вполне натурально; без них трудно представить себе Муратова (временами только появлялся у Толкачева некоторый штамп этой иронии, что, впрочем, относится уже не к трактовке, а к исполнению). В этой иронии он чувствовал себя очень удобно, как в тужурке, ловко облегавшей его фигуру; видно было, что актеру хотелось бы целиком отдаться этому ироническому самонасыщению, если бы не… режиссер.

{70} Режиссер, как нам кажется, заставил Муратова слишком серьезно полюбить Софью. Некогда эта любовь, вероятно, была очень страстной, но сейчас страсть улетучилась, — тут и время сыграло свою роль, да и сама способность к страсти утрачена; есть ее следы, как догорающий огонек того лучшего, что в нем еще тлеет. Вероятно, его чувства не лишены драматичности, но в спектакле эта любовь больше, чем драма, — трагедия. Муратов был подавлен, раздавлен любовью до такой степени, что в присутствии Софьи он терял всю свою ироничность. Между тем именно Софье он по преимуществу адресует свою иронию, свое разочарование, опустошенность, которые хочет выдать за нечто, заслуживающее с ее стороны внимания и уважения.

Он надеется, что тут — платформа, на которой они могут сойтись, но это именно его платформа, ибо условия, которые с своей стороны предъявляет ему Софья, для него неприемлемы. Он, правда, терпит поражение в этой борьбе, но все-таки в борьбе: если нет этой борьбы, если из их взаимоотношений устранено то, что их разъединяет, становится непонятным, почему Софья так настроена против Муратова.

Муратов говорит, что у него спор с Софьей. В спектакле Театра имени Ленинского комсомола это выглядело как спор из-за Хеверна — дескать, достоин или не достоин Хеверн того, на что претендует, то есть руки Софьи. В результате у Муратова, в толковании театра, было только одно чувство — ревность, одно желание — убрать с дороги соперника, роль скатывалась к житейскому сюжету. В действительности же спор этот шире: Муратов хочет доказать Софье бесплодность ее романтики и вынудить ее перейти на свою сторону, принять его концепцию жизни, его идеологию.

Эта философская тема была затушевана в спектакле, так же как оказалась затушеванной философская тема у Михаила и Павлы, и по той же причине.

Хеверн по ряду признаков подходит к роли «серьезного человека». О нем трудно сказать «интересный человек»; Муратов, даже Тараканов, наконец, Михаил интереснее, оригинальнее, своеобразнее, чем Хеверн. Но Софью не привлекает «интересность»; с ее точки зрения — это побрякушки; жизнь для нее — дело, оттого она, по ее выражению, ищет серьезного человека. Муратов, Михаил, Тараканов и другие, подобные им, — все они «не способные ни к чему», и все «интересное» в них Софья без раздумья променяла бы на самый скромный признак «серьезности». С этой стороны Хеверн рекомендует себя очень положительно: человек волевой, сильный, энергичный, целеустремленный — какой контраст беспочвенности Муратова, или Михаила, или Тараканова! Правда, с самого начала Софья обнаруживает в нем некоторые смущающие ее черты; отсюда — чуть заметная ирония, с какой она к нему относится, эта своеобразная психологическая перестраховка.

Когда в театрах сразу подчеркивают эту иронию, получается, что Софья с первого же знакомства знала, с кем имеет дело, и ничуть не обольщалась Хеверном. Становится непонятным, почему все-таки Софья {71} так интересуется им, расспрашивает о нем, почему ждет его, почему принимает его ухаживания, так что он, поощренный, делает ей предложение. Становится непонятным и разочарование Софьи, и ее горе, и вырвавшееся у нее признание: «как мучительно потерять уважение к человеку, как от этого сердце болит» (сердце болит!), — признание, сделанное по поводу Хеверна.

Ведь и Антипа с первой же встречи испытывал некоторое недоверие к Павле, к «чистоте» Павлы и даже слегка спорил с ней. Но излишне подчеркнуть это недоверие — значит сделать непонятными и его увлечение, и его горькое похмелье. И Антипа, и Софья с самого начала остаются самими собой и не намерены отдавать то, что составляет их существо. Все же потребность найти то, что они ищут, настолько велика, что они с охотой готовы вступить на неведомую им территорию, несмотря на предостерегающие сигналы, в надежде, что, отправившись в глубь этой территории, они все-таки найдут, что ищут.

Если у Софьи в ее стремлении к Хеверну есть идейные мотивы, то и у Хеверна есть свои идейные мотивы. Софья привлекает его не только потому, что она богата, — есть у него и принципиальные соображения. В обоих спектаклях — горьковском и московском — эта принципиальность стерта. В Хеверне увидели только бытовую комическую фигуру, демонстрировали его ломаный русский язык, его коммивояжерский шик, его бесцеремонность ловкача и пролазы. Все это порядком развлекало зрителя. Принципиальности, о которой мы говорим, так и не замечалось. В Горьковском театре показан был пошляк, в Московском — пройдоха. В одном случае жулик помельче, в другом — покрупнее, и все. В довольно странное, если не двусмысленное, положение была поставлена Софья медвежьей услугой, ей оказанной.

В московском спектакле роль Хеверна играл Р. Плятт и дал блестящую фигуру самоуверенно невежественного иностранца, который чем больше убежден в своем превосходстве над окружающими его «туземцами», тем больше показывает, до какой он степени ниже их, а его коммивояжерский шик, который он выдает за «Европу» и безумно щеголяет и хвастает этим, как раз разоблачает его в глазах зрителя. Однако актер до такой степени увлекся задуманной им эксцентрически гротесковой фигурой этого рода, вырастающей, надо сказать, порой в тип, что не включил своего Хеверна в тот спор, который происходит в пьесе, может быть, втайне рассчитывая, что, став самостоятельней, эта роль будет заметнее. Нет, напротив, она только проиграла, оказавшись выделенной, и произвела впечатление вставки (пусть и всячески эффектной), впечатление острого эстрадного номера, развлекшись которым, зритель спешит сосредоточиться на пьесе. Получилось, что и сам Хеверн, вопреки желаниям артиста, сравнительно благополучно выбрался из передряги, в которую он попал в пьесе. Он отделался пустяками за дело, к которому автор не склонен был отнестись столь снисходительно.

### **{****72}** 8

Даже когда Горький поднимает актуальную и злободневную политическую тему, идя вслед за событиями, он освещает их философским видением. Он проникает в мотивы поведения действующих лиц, не ограничиваясь при этом характеристикой их политических убеждений, он ищет более фундаментальную основу этих убеждений. В зависимости от того, в какой мере театр следует за драматургом, определяются удачи и неудачи. Мы имеем в виду в данном случае постановку пьесы «Сомов и другие» Театром имени Моссовета.

Горький не мог не написать эту пьесу, он слишком хорошо знал этих людей, он следил за ними в течение сорока лет, можно сказать, не спуская с них глаз, — от Петра Бессеменова до Клима Самгина. Он раскрывал их антинародную суть, их зловещий индивидуализм, их тайную преданность собственнику… Он предупреждал, что «мещанский индивидуализм» (как он его называл) ищет себе политическое оформление, он предостерегал еще в 1930 году, что Сомовы ищут в фашизме орудие для своих реваншистских расчетов с победившим народом.

Поэтому в пьесе «Сомов и другие» — ожесточенный социально-политический конфликт. Пьесу уже успели назвать в критике сатирой. Если это даже так, то сатира здесь очень злая, жестокая, — лицо автора серьезно, сосредоточенно, ему, собственно, не до шуток.

Постановщик И. С. Анисимова-Вульф свободно ориентировалась в сложной расстановке классовых сил пьесы, во всей сумме ее идейных акцентов. Она проникла в многослойный подтекст пьесы, когда за уже найденным, казалось бы, вторым планом возникают новые и новые пласты, обратила внимание на лаконические авторские намеки и дала им вдумчивую режиссерскую расшифровку.

Отдавая должное режиссуре театра, мы тем более в претензии за те ее домыслы, которые находятся в очевидном противоречии с пониманием пьесы в целом. В этой связи напомним, что самая, пожалуй, зловредная фигура сомовского лагеря пьесы — это «учитель пения» Троеруков. Если Сомов вредительствует материально, то Троеруков духовно, один разрушает машины, другой — души. Каков его вредительский метод? «Я говорю молодежи, — признается он в пьяном виде, — слова — чепуха! Смысл всегда в мелодии, в основной музыке души, в милой старинной музыке… бессмертной…». Что же это за основная: музыка души? Музыка инстинктов, зоологическое начало, мелкобуржуазная стихия. К этой «основе» и надо, дескать, вернуть человека, вернуть «к самому себе».

Музыку души Троеруков противопоставляет «словам», то есть разуму, то есть сознанию, ибо разум борется с этой «старинной» мелодией и ведет человека к высшей, враждебной Сомовым цели. Против разума Троеруков и ведет свою подрывную акцию, пытаясь разбудить в человеке мещанский атавизм. Своей жертвой он избирает Китаева, бывшего {73} красного партизана, но человека отсталого, в котором еще сильны анархические настроения, и раскидывает вокруг него свои сети.

Исполнитель Троерукова Б. Лавров не пожалел черных красок для этой фигуры. Перед нами ходячая человеческая клоака — дурно становится, глядя на него. Но актер слишком сосредоточился на этом «внутреннем мире» за счет мира внешнего, в котором между тем орудует Троеруков. Почему, — сейчас увидим.

В пьесе Троеруков допытывается у Китаева, бывшего шофера, можно ли сбить машиной прохожего и самому остаться безнаказанным. У Троерукова дальний прицел — мы узнаем впоследствии, что этим способом, с помощью «обработанного» Китаева, был совершен террористический акт над неугодным вредителям инженером Яропеговым. Сейчас Троеруков преждевременно раскрывает карты, вызывая настороженность Китаева. «Ты — чему учишь?.. Это… какая же мелодия в башке у тебя?» — спрашивает он грубо и пристально глядит на Троерукова, который пытается замести следы.

В спектакле же получилось, что Китаев в прошлом совершил преступление, убил машиной человека, о чем почему-то узнал Троеруков. Поскольку, однако, данных для подобного домысла в тексте все же нет, театр «уличает» его своими собственными средствами. Во время роковой беседы с Троеруковым Китаев (А. Зубов) обливается холодным потом, оглядывается в ужасе по сторонам, его бьет лихорадка, он почти впадает в истерику. А в это время коварный Троеруков вонзает в него пронзительно-пытливый, демонический взгляд, который можно расшифровать только как: «ага, голубчик, ты у меня в руках и сделаешь, что мне надо».

На что польстился здесь театр, понять трудно, на сугубый драматизм, что ли? Но ведь это прием ходовой драмы, испытанное средство для обострения действия, когда его нет, или его маловато, или существует опасность, что зритель заскучает. Прием таков: один знает тайну другого и использует его в своих низменных планах. И здесь получилось так же: Троеруков пользуется тем, что знает преступное прошлое Китаева. Но раз в руках у Троерукова такой верный козырь, зачем, спрашивается, ему пускать в ход свой сложный и дорогостоящий психологически идеологический механизм для уловления души человеческой? В этом нет надобности. Ни к чему здесь все эти «деликатесы» с «мелодией души» и прочей моральной диверсией, они только осложнят дело, да и просто лишние. А в пьесе моральная диверсия — главное, ради нее, по сути дела, задумывалась пьеса. Вот чего не учел театр, впрочем, может быть, учел, но, неуверенный в успехе пьесы, прибег к «верному» средству. Вряд ли Горький, однако, был бы благодарен за то, что ему так облегчили задачу.

Обидно! Тем более, что напряженная атмосфера, все возрастающий в зрительном зале накал были вызваны растущей враждебностью обоих лагерей пьесы; театр уделил достойное внимание горьковской мысли.

{74} Думает автор, думают его герои, идет беспрерывная внутренняя полемика не только в тексте, но и в подтексте пьесы, в ее интеллектуальном подтексте, и когда этот напряженный ток мысли не пронизывает спектакля, пьеса вянет, перестает захватывать.

В спектакле «Сомов и другие» мы и наблюдали это движение мысли.

Яропегов у Р. Плятта ясно очерченный тип — он иронизирует над одним лагерем, иронизирует подчас и над другим, хотя и симпатизирует ему, иронизирует наконец над самим собой, над своей двойственностью, но за его балагурством вы чувствуете тревожную мысль, словно Яропегов понимает все, что происходит в пьесе, — о чем идет спор — и часто реагирует не на то, что говорит, а на то, что думает собеседник.

Или Анна у Ф. Раневской, — да, это барыня сверхголубых дворянских кровей, образ к тому же прослоенный чисто «раневской» тончайшей издевкой.

Но это не все. Характерно недоумение, время от времени охватывающее Анну, быть может, бессознательное у актрисы, эта потребность собраться с мыслями, осмыслить, что же происходит вокруг. Анна отводит душу в болтовне с Титовой (мастерски очерченной О. Левыкиной) и снова неожиданно для себя и как-то испуганно задумывается — дух пьесы властно требует этого.

Еще пример — Крыжов, тип старого рабочего. Он у Г. Слабиняка думает не только потому, что распутывает махинации вредителей, — он участвует в философском споре пьесы. Даже не слыша рассуждений Сомова о сверхчеловеке, он, собственно, против него направляет свой монолог о «герое», и эта дуэль с невидимым противником была бы невозможной без сознательного участия актера в идейном конфликте пьесы.

Словом, хорошо, когда есть мысль. Когда же таковой нет, тогда худо, и вот тому примеры. Публика потешается над поэтом Семиковым из-за попустительства и поощрения театра, который слишком увлекся комизмом этой фигуры. Семиков принадлежит к тем, кого взял «на прицел» Троеруков. Учитель пения внушает ему, что творчество есть акт чисто подсознательный, враждебный разуму, и, не доверяя собственным аргументам, снабжает Семикова «трудами» мистиков и идеалистов. Тот все это внимательно слушает и читает, но в то же время думает, — тяжело, неповоротливо, но думает, — думает и начинает упираться и даже возражать на своем, пусть доморощенном и, пожалуй, даже смешном языке. Если бы актер Г. Новиков меньше следил за сохранением изящно-иронического рисунка своей роли и больше сосредоточился на мысли, он заставил бы и публику серьезно оценить эту фигуру, немаловажную в стратегическом замысле автора.

Еще слабее Терентьев, директор завода. Игравший его актер С. Годзи вооружился замечанием автора, что Терентьев «добродушен», и, видимо, решил, что его дело маленькое. Терентьев ходил — добродушно, {75} говорил — добродушно и, кажется, даже зевал — добродушно, не подозревая, что добродушный человек может быть, например, себе на уме.

Кто остро почувствовал горьковскую мысль и ее подспудную циркуляцию, — это В. Серова. Ее Лидия, жена Сомова, под воздействием своей подруги Арсеньевой начинает освобождаться от влияния мужа и его деспотизма. Ситуация, возможная у другого автора, но у Горького она сопровождается стремительным процессом осознания происходящего, прояснением идейных мотивов, нарушивших отношения Лидии с мужем. В эту-то сторону героиня Серовой направила свой напряженно-восприимчивый взгляд. Она ловила слова, оттенки, то, что скрыто или может быть скрыто за словом. Лихорадочно работала ее мысль. И когда она злорадно-торжествующе восклицала: «ага!», даже еще не услышав слова, а лишь увидев жест Сомова, неосторожный, не слишком замаскированный, жест, его изобличающий, видно было, что она недаром думала, искала и доискивалась. Очень хорошо поняла Горького Серова.

Следует при этом отметить, что налет известной нервозности и, возможно, даже надрывности, присущий данному образу, обращает на себя слишком пристальное, а подчас и любовное, неоправдываемое Горьким внимание со стороны актрисы.

Этот упрек можно адресовать не только Серовой. Когда Богомолов (А. Вовси) в ожидании ареста впадал в состояние длительного психоза, изобилующего многими и, мы сказали бы, патологическими деталями, когда аналогичные моменты мы наблюдали у Сомова и Троерукова, возникало впечатление, что количество тут переходит в качество, что характеристика субъективных состояний переходит границы допустимого, — появились краски, взятые не совсем из горьковской палитры и даже совсем не из горьковской палитры…

Если старый мир по-горьковски представлен был Ф. Раневской, то тему нового смело несла артистка Т. Чернова. Неугомонность, непоседливость, устремленность ее Людмилы (словно чем-то внутри подзадариваемой) не только приметы юного возраста, — это больше, это обобщение — юность страны, чувствующей свои возрастающие силы.

Теперь — о Сомове. У К. Михайлова эта фигура — спорная, в лучшем случае компромиссная. Да, несомненно, это интеллигент самгинского типа, но не Сомов. Мы охотно поверили бы в него в «Мещанах» или «Дачниках», но не в «Сомове». Нам показали олицетворенную «интеллигентщину». Тут была глубоко загнанная внутрь рефлексия: беспрерывная грызня с самим собой, доведенная до отвращения к самому себе. Противно и зрителю, что и говорить, — но это не Сомов.

Сомов не принадлежит к тому типу чеховских интеллигентов, о которых Горький писал, что они всю жизнь стараются понять, «почему так неудобно сидеть в одно и то же время на двух стульях». Нет, Сомов не собирается сидеть на двух стульях, с него хватит — это пройденный {76} этап как говорится, плюсквамперфектум. Какие уж там раздвоенность и гамлетизм?! Он — волевой тип: злая, жестокая, бездушная воля. Это варвар и насильник в обличье «джентльмена» и даже «старого русского интеллигента». Остерегайтесь, — предупреждает Горький. Но Сомов Михайлова не вызвал у нас особых опасений. При всех этих недостатках, однако, мы видели спектакль мысли, и это одно вознаградило нас за его просчеты.

### 9

Еще пример того, как вкус и интерес к философскому замыслу были щедро вознаграждены.

Актеры Московского театра имени Ермоловой В. Якут и Л. Орданская решили сыграть отрывок из пьесы «Яков Богомолов» — Якут в роли Богомолова, Орданская в роли Ольги, — и выбрали самую «рискованную» и «коварную» сцену, ту, в которой Ольга сообщает мужу о своей измене.

Сначала сцена передавалась по радио, и внимание слушателей, о чем свидетельствовали многочисленные письма, поощрило актеров на выступление в публичном концерте. Мы явились на этот концерт, откровенно говоря, не уверенные в успехе актеров, выступавших в сборной программе воскресного концерта между номером циркового жонглера и исполнительницей цыганских песен.

Когда Якут и Орданская явились перед зрителем, предупрежденным конферансье, что Богомолов и Ольга — муж и жена, в зале возникло оживленное легкомысленное настроение в ожидании водевиля. Первые реплики вызвали недоумение, а когда Ольга, внутренне мятущаяся, но внешне спокойная, почти небрежно сказала Богомолову, что изменила ему, — недоуменные улыбки исчезли и наступила глубокая тишина. Глаза обратились к Богомолову: еще не было уверенности в серьезности сцены, но то, как Якут услышал, что ему сказала Ольга, заставило публику замереть, и в этой образовавшейся паузе мы подумали, что не только от актеров, но и от зрителей мы получим некоторое пояснение интересующего нас вопроса.

Богомолов усмехнулся, почти рассмеялся от недоверия, но губы его побелели. Он проглотил воздух и снова усмехнулся, еще более бледный, сказав Ольге, что она, конечно, шутит, и Ольга ответила твердо, — здесь хотелось бы видеть у нее еще, может быть, озорной вызов, горьковский озорной вызов, — что нет, не шутит! Тишина стала глубже и словно все больше углублялась, — публика как бы вся разом придвинулась ближе к эстраде. И, кажется, стала смотреть теми глазами, какими, можно сказать, тысячи лет привыкла смотреть в книгу, на сцену, в жизнь, ожидая увидеть еще одну вариацию ревности, «чудовища с зелеными глазами», чудовища, которое сейчас выползет и покажет свои когти.

Мы представили себе, что актер, более внимательный к «традиции» {77} и менее внимательный к Горькому, мог хотя бы в пантомиме отдать «пламенный» долг этой древнейшей из традиций. Следует оценить мужество Якута, который выдержал этот натиск, уперся и не сдвинулся буквально ни на шаг, верный своему толкованию роли. Какое же это толкование?

Между Ольгой и Богомоловым, еще до того, как она делает свое признание, происходит следующий разговор:

«Ольга. Люди — неразумны.

Богомолов. О, это неправда!

Ольга. Ты слеп, люди — неразумны.

Богомолов. Это так кажется, потому что разум каждого обращен на самого себя и мелкое, а не — в мир и на великое его…».

Все, что идет затем, есть как бы проверка этого спора, этого теоретического спора, и объектом проверки являются сами спорящие. Сталкиваются два тезиса: «люди неразумны», «нет, люди разумны», и один соперник избирает другого в качестве живого опровержения его тезиса. Вот, дескать, сам Богомолов обнаружит то «неразумное», то «мелкое», которое он только что так высокопарно бичевал. Автор, кажется, с волнением следил, чем кончится этот вызванный им спор. Он не увел Богомолова за кулисы, чтобы не дать ему возможность «оправиться», и затем, как ни в чем не бывало, произносить свои возвышенные монологи. Нет, он вывел его на сцену и подвергнул публичному испытанию, и действительно, тысячи глаз следили за каждым движением, каждой интонацией Богомолова.

Отдадим должное актеру. Ему привычнее было бы выпустить этого заскребшегося в Богомолове «зверя» и дать ему хищно покуражиться — необязательно в мощном телосложении мавра, но хотя бы в хилом обличье «интеллигента». Во всех случаях Ольга торжествовала бы победу, выиграв спор о разумном и неразумном. А ему, Якуту, — актеру, гражданину, — важно было, чтоб победил Богомолов, ибо смысл всей сцены, как он ее понял, заключается в том, что спор проигрывает Ольга и что чем дальше, тем сильнее и выше становится Богомолов, тем слабее и беспомощнее — Ольга.

При чтении пьесы может показаться, что измена Ольги не слишком трогает Богомолова, что он до такой степени «мозгляк» и «головастик», что заменяет область чувств умозрительной сферой, а там ему ничего не стоит разрешить любые противоречия, благо, они не затрагивают его сердце.

Якут не соглашается с таким пониманием и ищет поддержку у Горького. В пьесе Богомолов сначала заявляет: «Нет. Не верю…», то есть он не верит тому, что сказала Ольга; затем он говорит: «Наверное — не здесь… Ну — с кем же здесь?», то есть здесь некем было Ольге увлечься. После этого Богомолов, как указывает ремарка, «ходит, опустя голову», потом молчит, и это молчание двукратно прерывает Ольга: «Что ты молчишь?» и «Говори же…». И, наконец «тихо», согласно ремарке, он произносит: «Что же я скажу тебе, друг мой, что?» Каждый {78} из этих моментов для актера — ступень, позволяющая Богомолову и почувствовать удар, полученный им, и стараться справиться с ним, а сила этого удара необязательно измеряется силой его внешнего выражения.

Богомолов — Якут ходит по сцене и вдруг как-то растерянно улыбается от мысли, как ему быть: гневно закричать или беспомощно заплакать, наброситься на жену или жалко перед ней склониться? Он горько усмехается, потому что все эти «естественные», «само собой разумеющиеся» реакции словно стоят перед ним и ждут, когда их позовут: ему это смешно, хотя ему вовсе не до смеха. Он не хочет поддаваться этим реакциям, этой традиции, он словно мобилизует здесь весь свой разум, который если подводит его, то пусть же поможет. И разум помогает. Проходит немного времени, и мы видим растерянное лицо уже у Ольги, которая, так сказать, шла навстречу этим «реакциям», ждала этих реакций от мужа и сейчас, недоумевая, чуть не со слезами, «в отчаянии», как указывает ремарка, кричит: «Боже мой, я ничего не понимаю!»

Но чем меньше она понимает, тем больше понимает он, как бы находя себе поддержку в ее непонимании, как бы видя в этом непонимании растерянное лицо самой «традиции». Он пересиливает в себе «неразумное», стремясь к разумному, отталкиваясь от «мелкого», обращается к «миру». Глубоко осмысливая каждое слово Богомолова, Якут говорит Ольге: он понимает, что быть красивой женщиной — это иногда большое несчастье; красота — это сокровище, к которому «отовсюду… тянутся завистливые, жадные и часто грязные руки». Он сочувственно, печально, сострадая глядит на Ольгу и говорит о том, «как легко потерять себя в этой ядовитой атмосфере вожделений».

«Атмосфера вожделений» этого паразитического мира, жадные, завистливые, грязные руки — вот причина несчастья, вот кто виновник горя, кто враг. Якут говорит об этом скорбно, со скорбной досадой, с жалящей, со злой досадой на то, что мир, с которым Богомолов ведет, увы, далеко не отвлеченный спор о творчестве, уже успел отомстить ему, показать свою силу, свой временный перевес сил, и жертвой стали и он, Богомолов, и она, Ольга. Он поэтому и хочет, чтобы она сама эта поняла. Когда он говорит, что был невнимателен к ней, здесь есть также признание своей вины, сознание, что он не уберег ее от жадных и грязных рук этого мира, старого мира, который обошел ее, Ольгу, что это беда их, Богомоловых, и вина их, вина обоих.

Якут при этом словно имеет в виду не только то время, когда жил Богомолов, но как бы хочет сказать, что рука старого мира тянется в будущее, чтобы и здесь найти себе жертву. И это воспринималось в затаенной тишине зрительного зала. Рядом с нами сидел пожилой майор с женщиной, по-видимому, женой, они не просто переглядывались каждый раз, но поворачивались лицом друг к другу, застывая на мгновение и снова устремляя глаза к сцене, к Ольге.

А Ольга не сразу сдалась, не сразу способна была понять позицию {79} Богомолова, она склонна была видеть здесь исключительно умозрительность и рассудочность, сферу, в которой Богомолов спасается от реальности жизни. Поэтому она возмущена. И Ольга требует, настаивает, кричит: «обвини», «оскорби», еще немного, и кажется, что она скажет «прибей», и не говорит этого, вероятно, потому только, что он сам перехватывает ее мысль, спрашивая: «Что же мне делать? Побить тебя, как бьют мужики баб?..».

Этот крик «оскорби» — не просто желание увидеть проявление чувства, хоть какого-нибудь, пусть самого примитивного, дикого, грубого, было здесь у Орданской как ответ Якуту — еще нечто другое, какой-то страх и невольное уважение к той правде, которую он тут отстаивал. И вот она, вначале отнесшаяся со злостью, затем с насмешкой, наконец со взрывом, вызванным внутренней паникой, к этой озадачившей и подавившей ее нравственной силе, — она всхлипывает и сквозь слезы говорит: «Я чувствую, что тебе жалко меня… О, господи!»

«О, господи!» Она думала его увидеть жалким, а сама оказалась жалкой. Становится оправданным то, что в пьесе, на первый взгляд, кажется неясным, что Богомолов утешает Ольгу. Ведь он-то пострадал и нуждается в утешении! Но Якут подчеркивает, что Ольга тоже пострадала. Богомолов у него добивается, чтобы она поняла, что произошло, чтобы в следующий раз была сильнее. И действительно, к финалу пьесы Ольга кажется более спокойной и выросшей.

Якут не снимает вины с Богомолова, и выражается это не только отсутствием какого бы то ни было самодовольства по поводу его победы: дескать, плачет Ольга, а не он. Он сам задумался над своим участием к тому, что произошло, — и это в конце концов должно привести его к пониманию собственной ущербности, той умозрительности, которая, отвлекая Богомолова от практической борьбы за идеалы, приводит к иронии над самим собой, к таким чувствительным противоречиям, к каким он пришел. В исполнении Якута это дано как начатая, но еще незаконченная, недодуманная мысль, которой Богомолову еще предстоит помучиться и поволноваться. Этот мотив острее прозвучал на следующем концерте, где мы видели ту же пару.

На другом концерте была опасность иного рода — аудитория собралась для серьезного дела и по своему составу и характеру была очень внимательной, пристрастной и непримиримой ко всякому проявлению психологической и идейной неправды. Это был актив московского комсомола — полторы тысячи юношей и девушек, собравшихся слушать лекцию о Горьком, сопровождавшуюся отрывками из его пьес. Были показаны сцены из «Мещан», из «Варваров», из «Зыковых», но наибольший успех выпал на долю «Богомолова» при равном уровне мастерства участников концерта. Решили здесь тема и ее освещение.

Актеры чувствовали себя ответственнее, чем когда-либо, — ничто не могло укрыться, малейшая вялость или уход в сторону, или неясность, или расчет на эффект были бы отвергнуты этой молодежью. Аудитория как-то сразу, с налету схватила мысль пьесы и заволновалась; {80} чем дальше, тем больше, почти физически ощущалась проникновенная, моментами пронзительная пытливость зрительного зала. Зал стремился вслед за действием, порой обгоняя его, и внутренняя нетерпеливость зрителей достигала мгновениями такой кульминации, что разряжалась неожиданным шумом, катившимся по всем рядам и вызывавшим восклицания досады по адресу того, кто шумел. Но никто не шумел — все напряженно слушали, эта напряженность и родила преждевременную разрядку. Мы не знали, к чему больше прислушиваться, к сцене или к публике, — зрительный зал бывает полон загадок и чудес, как морское дно!

Публика никогда не видела и не читала этой пьесы, известной в конце концов ограниченному кругу литературоведов, не знала, следовательно, что против Богомолова выступают Букеев, Ладыгин, Жан, которые пытаются отбить у него жену, что ради этого Букеев выписал в имение Богомолова, что дядя Жан изо всех сил старается угодить Букееву, не знала, что именно Ладыгин уже схватил Ольгу в свои грязные руки животного, — всего этого публика не знала. Но актер сумел донести облик Богомолова, в котором он подчеркнул следующие черты: артистичность, скромность, любовь к мысли и какой-то внутренний оптимизм, здоровую веру в жизнь и человека.

И именно вера в человека сильно укреплена была в этом концерте, поднят престиж человека, не без влияния зрительного зала, который, можно сказать, настраивал актеров на то, что ему интересно, дорого и важно. А публике было дорого то, что у Богомолова хватает самообладания, чтобы не унизить, не опорочить Ольгу, чтобы, так сказать, не попасть самому в подставленную его врагами ловушку: не отказаться от человека, от того, что человек — это звучит гордо.

В течение всей пьесы, как известно нам, он утверждает, что женщина есть самое прекрасное явление на земле, утверждает, вопреки своим врагам, которые пытались доказать ему, что он заблуждается, на примере его собственной жены. Они хотели его посрамить, но сами оказались посрамленными. И вот сейчас, в эту трудную для него минуту, в пику им всем, в глаза женщине, которая ему изменила, несмотря на измену, вопреки измене, Богомолов говорит: «На всю жизнь женщина — ты — останешься для меня владычицей мира… Тебя ради возникло на земле все прекрасное, от тебя вся поэзия жизни… Если на земле возможно счастье, оно настанет тогда, когда мы поймем величие женщины».

Богомолов — Якут произносил эти слова, обращаясь не только к Ольге, но и к аудитории. Говорил он с каким-то осознанным, продуманным чувством, если так можно сказать, без малейшего «жеста», с глубоким убеждением, за которое он только что пострадал, но от которого тем более не отказался, — его волнение вызывало ответное волнение зрительного зала.

И когда в финале сцены наступало примирение, которому (и это понятно каждому) в дальнейшем, за пределами пьесы, предстоит углубляться, — аудитория продолжительно приветствовала не только актеров Якута и Орданскую, но и героев Богомолова и Ольгу.

# **{****81}** Часть третья

### 10

Есть художники (актеры и режиссеры в том числе), которые считают, что им вполне достаточно интуиции, достаточно положиться на так называемую интуицию, чтоб правильно «схватить» «зерно» роли или спектакля. Всякого рода помощь «со стороны» — ученые исследования и изыскания — надобно, с их точки зрения, отклонить (вежливо или для виду выслушав их, но в душе оставаясь при «своем»), поскольку подобные «материалы» не способны-де дойти до ума и сердца артистов, а, напротив, скорее собьют с пути, к которому, пусть окольными путями, приведет «пресловутый», «гонимый» инстинкт.

Слов нет, в появлении подобных взглядов бывают повинны и ученые, и критики, которые своим произвольным толкованием на самом деле уводят от цели, на которую указывает (допускаем, что вполне точно) художественный инстинкт. Этот момент мы, в интересах справедливости, считаем нужным оговорить, ибо он не в состоянии поддержать {82} указанную точку зрения, а тем более послужить ей опорой. При всем значении и достоинствах художественной (да не только художественной, но и научной, политической и так далее) интуиции и при всех тех благах, которыми она способна нас одарить, она сама нуждается в поддержке разума, и подчас весьма основательной. Разве она не оказывается, и довольно часто, в полной растерянности и не знает, «как ей быть», и разве не бежит под сень разума, дружбу которого она перед тем так опрометчиво отталкивала?

Радиус ее действия в конце концов довольно ограничен: известно, что все выдающееся, все сколько-нибудь значительное и оставившее по себе след в литературе, драматургии, живописи, музыке и так далее, строилось как определенная концепция, нуждавшаяся в своем архитектурном плане, невозможном без анализирующего и синтезирующего разума. Сколько раз случалось, что сама интуиция подводила, когда, например, она опиралась на впечатления, а не на сущность объекта, постижение которого неполно без разума, без его контроля и проверки, без его, так сказать, здорового скепсиса, не доверяющего первому впечатлению. Больше того, только благодаря разуму, благодаря тому, что он «подготовил правильное решение», сама интуиция, до того заторможенная, вообще в состоянии бывает действовать. Она даже просыпается под влиянием такого стимулирующего толчка.

В связи с этим мне хотелось бы рассказать о своей беседе с покойным И. А. Ростовцевым (народным артистом, видным деятелем русского и советского театра, известным своими постановками Горького), тем более, что сам Иван Алексеевич хотел 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 потому, например, что свои писания они главным образом, если не единственно, обращают друг к другу, что, конечно, имеет свой смысл как установление мнения так называемой научной общественности. Но не худо бы, если бы их голоса выходили за пределы этого круга; научные работники рассчитывают, правда, как на некую случайность, по-видимому, что ими заинтересуются неспециалисты, то есть представители интеллигенции, обладающей более широким культурным кругозором, и все. В проспектах, информирующих о выходе литературоведческих изданий, в крайнем только случае указывается, что они могут понадобиться студентам вузов в качестве учебного пособия и то не обязательного, а чисто факультативного. И мне ни разу еще не приходилось читать или слышать, чтобы подобные проспекты апеллировали к вниманию режиссеров, артистов или чтецов. А когда мне приходится об этом говорить, я обычно встречаю удивление и недоверие, а иногда и замечания, что если даже можно рассчитывать на упомянутый мною неожиданный контингент читателя, то он в малой степени способен повысить {83} количество потребителей подобного рода изданий. Но так могут говорить люди, которые не умеют считать. Давайте подсчитаю я. И возьму пример из своей собственной режиссерской практики.

— Вам, конечно, известно, — продолжал Иван Алексеевич, — что сколько-нибудь серьезный актер и любой режиссер, какой бы он ни был, когда готовится к постановке пьесы или роли, ищет где только может литературный материал, касающийся интересующего его предмета, особенно если подобный материал дает истолкование и анализ произведения. Так всегда поступал и я и всегда сетовал на то обстоятельство, что литературная наука, в противоположность другим дисциплинам, не интересуется, а то и просто не учитывает того реального художественного материала, к которому особенно привлечено внимание читателей и зрителей.

Когда я ставил пьесу Горького «Варвары», — а ставил, по-моему, первый, — то материал, которым я имел возможность пользоваться, не отличался тогда высокой научностью, он отражал отсталый, хотя одно время модный, вульгарно-социологический взгляд на вещи. Согласно этому материалу упомянутая пьеса рассматривалась как лишенная каких-либо положительных персонажей, единственным положительным лицом признавался автор, который ко всем остальным персонажам занимал якобы критическую и отрицательную позицию. Среди прочих отрицательных фигур особенно отмечалась и выделялась как мещанский тип центральная фигура пьесы Надежда Монахова.

Как сейчас помню, эта точка зрения не пришлась мне по вкусу, художественный инстинкт бунтовал, но я подавил его и, нечего греха таить, даже увлекся упомянутой точкой зрения и стал работать над спектаклем в указанном направлении, не подозревая, что качусь в пропасть. Премьеру, как сейчас помню, мы начали при переполненном зрительном зале, а доигрывали почти что при пустом, люди уходили, смущенно извиняясь; на втором спектакле было всего несколько человек, Пришлось пьесу снять с репертуара.

Я был, естественно, глубоко огорчен, но дело даже не в переживаниях, я был озадачен: чем же, собственно, вызвана неудача? Мне объяснили: это‑де Горький — драматург, «между нами говоря», слабоватый, сам в этом признавался, так что ларчик просто открывается, нечего мудрить. Но я не сдавался, ведь проще всего обвинять автора. А что если виноват я, режиссер, и актеры?! Прошло несколько месяцев, и я случайно (повторяю, случайно, книги и сборники по литературоведению плохо доходят до нас, особенно в провинции; библиотека неохотно их выписывала, нет‑де массового спроса) познакомился с появившимися за это время новыми исследованиями; анализ «Варваров», который я так нашел, показался мне чрезвычайно убедительным.

Ведь, в самом деле, Горький в любой пьесе находит ту или иную позитивную точку, находит персонаж, находит человека, которому оказывает доверие, и не боится привлечь к нему симпатии зрительного зала. Есть режиссеры, которые, ссылаясь на название горьковских пьес: {84} «Мещане», «Дачники», «Варвары», «Чудаки» и так далее, — считают, что оно адресовано всем действующим лицам. Вы согласитесь со мной, что такую ошибку допустил, например, в Малом театре Дикий, толковавший всех персонажей «Мещан» как мещан, еле уцелел от этой операции даже Нил, ведь и на него Алексей Денисович, помнится, косо посматривал. А это ошибка (я сужу по моему случаю) роковая.

И в тех исследованиях, с которыми я успел познакомиться, доказывалось, что Надежда Монахова — фигура, заслуживающая особо сочувственного внимания, и что она должна быть в этом отношении не только выделена, но и противопоставлена всем остальным воистину варварам. Эта точка зрения так меня захватила, что я по ночам не спал и все прикидывал ее к спектаклю! 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».

Когда была выпущена афиша с упоминанием, что постановка новая, мало нашлось народу, который доверился бы ей, на премьеру пришли десяток — два, не более, 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. Я думаю, что не преувеличу, если скажу, что в том сезоне и в последующих сезонах просмотрели пьесу примерно сто тысяч зрителей. В дальнейшем «Варвары» широко пошли по России, затем по братским республикам, подсчитайте, сколько это получается в итоге?

Выходит, что литературоведы, написавшие свои исследования в расчете на небольшой круг специалистов и любителей (и опасавшиеся, кстати, не без основания, что по этой причине труды их могут быть не напечатаны, — если считать, что единственный критерий это тираж), выходит, что их труд стал достоянием сотен тысяч и сыграл крупную роль в деле идейного воспитания масс, значение которого трудно переоценить. Вот вам на этом примере доказательство того, какова роль литературной науки, о чем многие не подозревают, в том числе сами ученые люди, недооценивающие себя.

— Вот, кстати, — обратился ко мне Иван Алексеевич, — я прошу вас — найдите случай и передайте им это от меня, человека, прожившего большую жизнь в театре и всегда имевшего дело с миллионным потребителем духовной продукции. Я взял лишь одну пьесу Горького, но есть и другие его пьесы, есть Чехов, Островский, Гоголь, есть, наконец, — если не сказать прежде всего, — Шекспир.

По поводу этого последнего скажу, раз я уже заговорил о нем, что имеется много шекспироведческих изысканий весьма узкого порядка, конечно, это нам тоже полезно и важно, но не хватает более широких исследований, касающихся идей, сюжетов, образов, отдельных трагедий и комедий, и их почему-то мало, а то и вовсе нет. Получается так потому, что они, шекспироведы, пишут друг для друга и не видят общей {85} широконародной общественной задачи, не замечают буквально миллионной аудитории Шекспира, с которой они могли бы общаться, передать свои мысли и свои открытия, свои концепции через наше посредство, грубо говоря, они оторвались от практики.

— К этому я хочу добавить, — продолжал Ростовцев, — что речь идет не только о литературоведах, облюбовавших драматургию, нет, это касается решительно всех ученых, на чем бы они ни специализировались, — на поэзии или прозе. Я имею в виду здесь тот воистину грандиозный размах и масштаб, которые приняло в нашей стране художественное чтение. Многие лица, очень многие (поверьте мне), признавались мне не без некоторого конфуза, что по-настоящему они освоили Пушкина благодаря Яхонтову или Журавлеву. Когда они изучали Пушкина в школе, — это ознакомление носило в общем, как мы знаем, школярский характер, а в более позднем возрасте, став взрослым, они если временами и заглядывали в Пушкина, то по достоинству оценили и поняли его на вечерах Яхонтова, Журавлева и других чтецов.

Содержание открылось им глубже также благодаря форме, которая именно в процессе художественного чтения дошла до них во всей силе, о которой, по их признанию, они и не подозревали. Пушкин для многих из них был в этом смысле книгой за семью печатями, а сейчас его эстетическая ценность стала им доступной из-за мастерства чтеца. Но ведь это не простое чтение — без осмысления, без толкования, без позиции, если угодно, оно невозможно. Поэтому тот же Яхонтов, Журавлев, Закушняк, Кочарян, Першин и многие другие с упованием обращаются опять же к вам, литературоведам. И вот я спрашиваю: понимают ли они свою ответственность, сознают ли свою миссию перед лицом — и это не фраза — перед лицом миллионов? Я говорю об этом, чтоб их поблагодарить и поощрить, достойно оценить их роль в деле духовного воспитания народа.

Но раз я так ставлю вопрос, то позволю себе заявить некоторого рода пожелания или, если угодно, претензии.

Во-первых, нам было бы желательно, чтоб товарищи ученые учли особый склад наших умов, характер нашего восприятия, более эмоциональный, чем рационалистический. Этим я вовсе не хочу сказать, что нам недоступна теория, а хочу пожелать, чтоб теория стала нам доступной, чтоб теория донесена была живо, обстоятельно, убедительно, чтоб меньше было теоретизирования и схоластики, каковые составляют своего рода хороший тон среди иных ученых. Если такой ученый будет писать, имея в виду не только своего коллегу, но, скажем, меня и другого режиссера, он сумеет, если захочет, высказать все, не поступаясь научностью и сложностью вопроса.

Во-вторых, я позволил бы себе потребовать, — как бы тут выразиться, — большей аккуратности. Я имею в виду следующее: если мы, художники, разрешаем себе, и имеем на это, мне кажется, известное право, быть субъективными в известных, конечно, пределах, то ученый обязан быть строго объективным и увидеть в произведении именно то, {86} что там на самом деле содержится, не допуская по тем или другим, часто весьма случайным, мотивам 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 раскрывать художника в строгом соответствии с его произведениями, независимо от личных симпатий и вкусов ученого.

Я понимаю домысел ученого, когда для этого он находит опору в реальных фактах и когда он даже ниспровергает существовавшую до него точку зрения на произведение. Мне, например, кажется, что до сих пор не исследован «Борис Годунов» Пушкина как драматическое произведение, что мешает его полноценной постановке на сцене. Но субъективный произвол ученого, может быть, делает его оригинальным среди его коллег, но для нас, особенно когда речь касается драматического произведения, дело 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 тем внутренним закономерностям, 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: появляются фальшь и насилие, и пьеса надолго теряет свою репутацию. Следовательно, я прошу осторожности, строгости, внимания, научной совести.

Я все это говорю еще и потому, что, если угодно знать, мы, режиссеры, актеры, чтецы, тоже своего рода литературоведы, ибо мы, подобно им, занимаемся толкованием художественного произведения и рассматриваем ученых как своих соратников и хотели бы, чтоб и они в свою очередь взглянули на нас в этом 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, с которой мы могли бы совершать свои полеты, а такой базой и являются литературоведческие исследования. Вот что значит для нас, может значить для нас литературная наука, — закончил Ростовцев.

Я привел довольно обширное высказывание И. А. Ростовцева, но оно представляет собой только краткую выдержку из того, что он говорил на эту тему вообще; кроме того, мне пришлось слышать аналогичные высказывания из уст Станиславского, Немировича-Данченко, Качалова, Москвина, Леонидова, Мейерхольда, Хмелева, Лобанова, Завадского, Астангова, Ливанова и других видных деятелей нашего театра. Проблема, на которую в данном случае следует обратить внимание, есть проблема толкования художественного произведения артистом, когда он выступает не столько в качестве исполнителя, сколько интерпретатора, проблема, которая не может не заинтересовать наше литературоведение. Здесь не {87} исключаются известная координация действий и во всяком случае учет того, что делает другая сторона в интересующей обоих области. Тут возникают по крайней мере два вопроса.

Первый я намечу самым общим образом и сформулирую как тему «истории и современности», иными словами: с одной стороны, создание произведения, имевшее место пятьдесят или сто лет тому назад, а с другой стороны, его восприятие пятьдесят и сто лет спустя. Скажем, 1861 и 1961 годы должны обрести точку пересечения, а не ограничиться, так сказать, их параллельным существованием; найти точку пересечения — значит найти формулу освоения. Актер, кого бы он ни играл, Гамлета или Джульетту, Катерину или Астрова, должен быть одновременно погруженным в обе эпохи, и в ту, в которой происходит действие, и обязательно — в эпоху, когда оно показывается публике, ибо сама публика должна находиться и тут, и там, только такая диалектическая взаимосвязь способна принести результат. Таков закон; нарушение его приводит к плачевным итогам. Можно найти этому тысячу подтверждений, когда классическое произведение, предмет гордости человечества, терпит неожиданное крушение и ставит под сомнение свой авторитет и свою репутацию!

Бывает, что режиссер под законным предлогом — он‑де хочет понять и ощутить эпоху, которую собирается показать в «Отелло» или «Грозе», — старается выключиться из современности, живет целиком «там», отгораживаясь от происходящего в этот момент «здесь», и вот он, думая, что достигает всего, все теряет. Приходилось видеть поставленные по этому рецепту «Ревизор» и «Горе от ума», — несмотря на участие прекрасных актеров, они не собирали зрительный зал.

И всякий раз, когда великое классическое произведение кажется со сцены скучным, на мой взгляд, это не столько доказательство того, что оно не выдержало суда времени и что, не ровен час, в самом деле стало скучным, сколько свидетельство того, что история в данном случае не преломилась через современность и, утратив связь с современностью, не воспринимается даже как история.

Классическим примером подобной диалектической связи — «истории и современности» — может служить пореволюционная постановка «Трех сестер» Немировичем-Данченко. Чуткость Вл. И. Немировича-Данченко к современной ему эпохе нельзя назвать иначе как гениальной. Можно сказать, что он дважды открыл Чехова.

Первый раз, когда «Чайка» Чехова потерпела фиаско в Александринском театре и была высмеяна критикой как нечто несообразное и с точки зрения театра, и с точки зрения жизни, а Немирович-Данченко доказал ее актуальность для жизни и для театра.

И потом во второй раз — в конце тридцатых годов, когда продолжала господствовать оценка Чехова как художника безвремения, целиком принадлежащего прошлому, Немирович предложил достойное нового времени понимание Чехова как поэта надежды. Успех «Три сестры» имели исключительный, и с тех именно пор Чехов начал свое {88} триумфальное шествие по сценам всего мира. В настоящее время в смысле внимания к нему он, можно смело сказать, занял место рядом с Шекспиром.

Напомним следующее: когда МХАТ решил ставить «Трех сестер», среди его деятелей существовало мнение, что спектакль должен быть реставрирован и восстановлен в прежнем своем виде, то есть таким, каким он был до революции поставлен Немировичем. Настойчивым противником этой позиции оказался не кто иной, как сам Немирович-Данченко. Он решительно объявил, что «прежнюю жизнь мы уже видим по-иному», установив таким образом разницу в задачах между музеем и театром, разница же эта заключается в том, что руководящим мотивом постановки является восприятие современника. Применительно к Чехову он сформулировал эту мысль весьма показательно, заявив, что «Чехов для нас сейчас далеко не тот Чехов, каким мы понимали его когда-то»[[17]](#footnote-18).

Когда-то это был Чехов, который поддерживал неприятие окружающего мира. Стилем, выражавшим такого Чехова на сцене, являлось так называемое «настроение». Сейчас, после революции, сквозная линия спектакля была определена как «тоска по лучшей жизни», как устремление к будущему, и преобладающий стиль постановки получил свое определение в понятии «мужества». Что подсказало Немировичу-Данченко такой угол зрения? Современность, современная ему революционная действительность. Сквозь нее он преломил свое восприятие Чехова.

Вопреки всяким опасениям, возникавшим в самом театре и вне его, что Чехов не сможет дойти до зрителя, «Три сестры» оказались наиболее ярким, наиболее посещаемым спектаклем сравнительно со всеми другими классическими постановками тех лет.

Я ограничусь этой ссылкой и перейду ко второму кругу вопросов, который отчасти связан с только что затронутыми. Вопросы эти можно сформулировать так: «автор и актер», «автор и режиссер», «автор и художник (живописец)», «автор и композитор». Подобный поворот темы поможет нам выяснить характер и пределы толкования одного художника другим художником, при учете того, что они здесь должны «ужиться», должны совместиться две художественные индивидуальности, и, следовательно, это вопросы о природе их взаимоотношений.

Возможно, что мы забегаем вперед, однако считаем нужным уже сейчас сформулировать наше понимание данного вопроса. Нужно твердо договориться о том, что один художник занимает подчиненную позицию по отношению к другому, что его роль интерпретирующая; правда, эту роль можно осуществлять весьма «расширительно», однако не настолько, чтоб оттеснить, а тем более подменить собой первого. Надо оговорить и признать, что в истории театра бывает и так, что индивидуальность актера настолько превышает скромную величину автора, {89} что тут, как говорится, сам бог велел автору послужить трамплином для артиста и ограничиться удовлетворением, что он оказал услугу искусству, благодаря чему и вошел в историю. Такой случай не больше чем случай, и он не меняет главного.

Но и в отношении того, что мы считаем главным, следует сказать, что такая постановка вопроса не делает неизбежным второстепенность и чуть ли не «второсортность» художественной индивидуальности исполнителей. Из вторичности роли исполнителей пьесы вовсе не проистекает второстепенность их роли, — подобное рассуждение лишено было бы всякой логики. Артисты, склонные к подобной ошибке, подавляя автора, подавляют тем самым себя. Добровольное подчинение автору есть в этом случае условие самобытности актера. На первый взгляд это может показаться странным, но опыт подтверждает, что чем больше актер отдается автору, забывая себя, тем больше он выделяется, чем меньше старается показать себя, тем больше обращает на себя внимание.

Об этом не грех напомнить, поскольку известно, как часто уже не индивидуальность, а индивидуализм и самолюбие художника толкают его против самого себя. 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 и собственный дар. Чем ближе подходил Чайковский к Пушкину в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме», тем больше обнаруживал свой гений, а тот вклад, который он внес уж от самого себя, от имени своего времени, скажем, в «Пиковую даму», он сделал благодаря Пушкину, благодаря проникновению в него.

Возьмем примеры нашего времени. Испокон веку художники, композиторы, актеры, режиссеры старались раскрыть художественную индивидуальность автора «Ромео и Джульетты». Мне кажется, что здесь пальма первенства должна быть вручена композитору Сергею Прокофьеву, который в своей музыке к балету на эту тему дал самую квинтэссенцию трагедии Шекспира. Я не знаю, кому еще, кроме Прокофьева, это удалось больше. Проникнув в гений Шекспира, он нашел и свой гений. А если говорить о толковании «Ромео и Джульетты», то и здесь, мне кажется, он превзошел всех композиторов. То же следует сказать об А. Хачатуряне и его музыке к лермонтовскому «Маскараду». В ней тревожная лермонтовская муза обнаружилась с необычайной, почти физической наглядностью. Для того чтобы вызвать ее, тоже нужен был воистину великий талант. К тому же разве музыка Хачатуряна не есть вместо с тем и толкование Лермонтова, причем такое, которое трудно оспорить?

Известно, что музыку к «Маскараду» писал, например, и Глазунов. Я слышал эту музыку в подлинно лермонтовском спектакле, поставленном Мейерхольдом (как подошла бы ему музыка Хачатуряна!). Глазунов оказался слабее Хачатуряна, глубоко вошедшего в лермонтовский мир. Глазунов в этом мире старался походить на Глазунова, не терять своего «лица», и, как ни странно, именно поэтому он не был особенно {90} заметен в спектакле. А Хачатурян забыл себя, думал только о Лермонтове и был вознагражден тем, что выразил страстную тоску, обуревавшую Лермонтова. Каждый раз, когда я слышу эту музыку по радио (сколько бы ее ни передавали, она никогда не приедается!), я думаю не только о Лермонтове, но и о Хачатуряне. Тут важно сразу подчеркнуть, что речь идет не просто о верном следовании сюжету и образам, о понимании самого «материала» произведения, даже о его «духе», — речь идет об авторе.

Я обращаю на это особое внимание читателя, потому что имеющийся у меня опыт, громадное число виденных мною спектаклей доказывают, что режиссеры и актеры сплошь да рядом нисколько не думают об авторе, о его индивидуальности. Им все равно, кто автор, он для них только анонимный посредник, приведший на сцену жизненную действительность, каковая единственно их интересует, помимо, независимо и даже вопреки автору, которого они часто склонны воспринимать как помеху.

Поэтому единственный источник, к которому они обращаются, — это социологические, экономические, этнографические и иные подобного же рода материалы, знакомящие их с изображаемой эпохой, каковую они склонны описывать прямо, так сказать, с натуры, игнорируя художника. Они бывают весьма удивлены и раздосадованы, когда спектакль «не выходит», хотя, казалось бы, они «приняли меры», обратившись непосредственно к исторической действительности, к объективной действительности.

А беда их в том (несмотря на солидность аргументации, которой они щеголяют), что благодаря автору эта действительность и может возникнуть не как натуралистическая данность, существующая помимо художника, а как художественное отображение, которое без субъекта, без сознания, без мировоззрения не существует.

Великая заслуга Художественного театра, Станиславского и Немировича-Данченко состоит в том, что они во главу угла поставили автора. Задача и трудность состояли здесь в том, чтобы открыть и понять автора. Неудача спектакля вызывалась, как правило, нерешенностью этой задачи; удача, напротив, — ее решением, результатом правильного, если так можно выразиться, диагноза. В своей известной книге «Из прошлого» Немирович-Данченко устанавливает понятие «чеховское», «достоевское», «толстовское», утверждал, 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 жизнь, которая поэтому в спектакле, на самом деле, казалась подлинной, а не бутафорской и декоративной, как в театре, шедшем противоположным путем.

Мы ссылались на режиссера, актера, композитора, скажем также о художнике и приведем пример, который при всей его скромности кажется нам очень выразительным и подходящим для нашей цели.

{91} Покойный В. В. Дмитриев, принадлежавший к выдающимся деятелям в области художественного оформления спектакля, был подлинным мхатовцем. МХАТ высоко ценил его и предпочитал многим другим не менее видным именам, 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, для того чтобы затем, правда, поняв, что ее обманули, довольно прохладно принимать новые выходки художника, мешавшего смотреть спектакль, хотя и заставлявшего говорить о себе.

Дмитриев был художником-интерпретатором, толкователем, исследователем автора. Эпоха, быт, обстановка его, конечно, интересовали, и он добросовестнейшим образом изучал их, однако рассматривал это изучение как подготовительный этап. Ибо его интересовала эпоха, но эпоха у данного художника, быт, но быт у данного художника. Он добивался, 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, да, даже пейзаж. И пейзажи бывают разные, а в искусстве — более разнообразные подчас, 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 характера 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 различные березки — «серовскую», «левитановскую» и «репинскую», а тот, кто потребовал бы «соответствия действительности», вульгарно понимая закон отражения действительности в искусстве, тот, по-видимому, забраковал бы все три картины, как искажающие действительность, и обратился бы к фотоаппарату «Зоркий», каковой, в самом деле, мог бы оказаться более зорким 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, чего 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, не совсем такими или даже совсем не такими, какими мы знаем их на основании нашего собственного знакомства с зимой и летом.

Я до сих пор не могу забыть волнение, охватившее переполненный зал Большого театра, когда открылся занавес в сцене дуэли (в опере «Евгений Онегин»). Пейзаж, созданный Исааком Рабиновичем, волнующе {92} приблизил зрителя к восприятию Пушкина и Чайковского. Бескрайняя снежная Россия, и на этом фоне черный силуэт Ленского. Тут и близость поэта ко всем этим просторам, и его одиночество — пушкинская трагическая тема неожиданно зазвучала, перекликаясь с музыкой, перекликаясь с поэмой, образовавшими вдохновенное единство. Художественное восприятие другого художника заражало зрителя, предлагая ему свой современный угол зрения, связывающий прошлое с настоящим, раскрывало сегодняшнее толкование истории России, судьбы Пушкина, и все это — в одной декорации!

Возвращаясь к Дмитриеву, я остановлюсь на его оформлении чеховского «Дяди Вани». Для чеховских пьес, которые, как нам пришлось уже однажды писать, начинаются картиной весны, а кончаются картиной осени, весна выступает как символ упования, осень — разочарования и крушения иллюзий. По этим причинам избран Чеховым такой, а не иной пейзаж, который, стало быть, служит ему средством комментирования событий. Дмитриев это понял, и весна у него чеховская, так же как и чеховская осень. Не весеннее время года с так называемыми весенними приметами, а весна как тонус — буйная, бурная, рвущаяся вперед зелень — кульминация надежды и восторга. Казалось, что самим актерам эти весенние сигналы невольно служили своего рода камертоном. И осень — с ее тонусом печальной и неизбежной развязки, но без «слезы», так сказать, ненавязчивая, а сдержанная, мужественная, стоически чеховская.

Чеховский аромат чувствовался в атмосфере дома, если она может быть создана расположением комнат, окон, дверей, мебели. И если художник «расставлял стулья» в доме дяди Вани, то руководствовался не собственным вкусом или соответствующими иллюстрациями, характеризующими соответствующий быт, а чеховским углом зрения в этой пьесе в целом.

Индивидуальность актера позволяет раскрыть индивидуальность автора. Грань или ракурс этой индивидуальности — явление, которое мы можем проследить на примере таких художников слова (это понятие законно отнести не только к писателю, но и к чтецу), как, например, В. Яхонтов и Д. Журавлев. Это разные художники, с различными, если не сказать противоположными, художественными индивидуальностями, с различной палитрой изобразительных средств, каждый со своим мироощущением. Они оба обратились к одному автору — Пушкину. Тут лишний раз обнаружилась разносторонность Пушкина, способного вместить в себе, казалось бы, полярные миры, и вместе с тем его неисчерпаемость, поскольку он в состоянии, как видно, поглотить еще другие столь же яркие и самобытные индивидуальности, оставаясь тем, что он есть — Пушкиным.

Кратко можно выразиться так: Яхонтов обнаруживал «мудрость» Пушкина, а Журавлев его «страсть». И в самом деле, разве Пушкин не сочетал в себе эти два начала, не был мудрым и страстным? Наиболее точной оценкой пушкинского стиля считается его простота.

{93} Простота — не как исходная, а как завершающая ступень, как результат одоления, как превращение сложного исчисления в лаконичную формулу, куда, однако, эта сложность включена, — вот секрет пушкинской простоты (а не элементарности), которым владел Яхонтов. Прозрачность мысли при ее беспредельной глубине, достигаемой, несмотря на расстояние, простым глазом, — такова особенность яхонтовского прочтения Пушкина. Это свойство его таланта, возможно, и поощрило его к тому, чтобы сделать предметом художественного чтения такие исторические документы, как протоколы заседания Центрального Комитета партии или «Коммунистический манифест», изложение которых было столь же глубоким, сколь и простым, одно открывало путь другому.

Что касается Журавлева, то он удивительно верно передает темперамент Пушкина, легкий и вместе с тем боевой, наступательный и изящный, озорной и весьма серьезный. Каждый раз слушая Журавлева, я вспоминал слова Маяковского по адресу Пушкина — «африканец». Да, думал я, это человек страсти, но не темной, а просветленной, почему в ней всегда присутствует радость. Даже внешний облик Журавлева при этом давал какую-то физическую проекцию Пушкина, так же как пушкинский силуэт, начерченный другой рукой, мелькал перед нами, когда мы слушали Яхонтова. Оба артиста, служа Пушкину, нашли и себя, свою индивидуальность.

Вопрос о взаимоотношениях между автором и актером, имеющий общетеоретическое значение, мы сейчас проверим на конкретном разборе спектакля, чтоб показать, как развиваются эти отношения на практике. Актер, которого мы имеем в виду — М. Ф. Романов, писатель — А. М. Горький, и речь пойдет о их взаимоотношениях, как они сложились в пределах пьесы «Дети солнца» вокруг центральной фигуры этой пьесы — Протасова. К анализу этих взаимоотношений мы сейчас и переходим.

### 11

Случилось так, что мы увидели в исполнении М. Ф. Романова во время московских гастролей Киевского театра имени Леси Украинки 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 при этом (что очень важно, учитывая дар внушения, свойственный актеру, особенно данному), что оба Протасовы не только различны, но даже спорящие друг с другом образы (к слову сказать, весьма существенно), 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, {94} и последний, несколько посопротивлявшись для виду и соблюдения «приличий», охотно пошел у первого, как говорится, 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, повторяем, 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, позволю себе сказать, «перепало». Я даже не в состоянии представить себе, — прошу прощения за «самоуверенность», — что они вообще могли появиться на свет без моего участия, во всяком случае в том виде, в каком вы их обнаруживаете, когда являетесь на мой спектакль. Они «мои» и принадлежат мне не меньше, если не сказать больше, чем Толстому и Горькому. Само собой разумеется, что это моя «ревность» заставляет меня раздувать свою роль, а роль этих писателей сводить к афоризму: «написано, и с плеч долой».

Ибо — хочу сказать в свое оправдание — я живу и продолжаю жить с ними, моими героями, сколько вечеров, не счесть! И каждый раз целый вечер провожу с ними, даже когда снимаю грим, не могу и не хочу с ними расстаться и продолжаю жить с ними, ими, до такой степени, что близкие мне люди, дома у меня, иной раз, заикаясь, величают меня то Федором Васильевичем, как зовут одного Протасова, то Павлом Федоровичем, как зовут другого Протасова (кстати, обратите внимание на признаки родства обоих Протасовых, они не случайно ведь даны Горьким), и меньше обращаются ко мне «Михаил Федорович», как зовут меня самого.

Порой мне кажется, что я-то лучше знаю этих героев, чем сами их создатели, потому что, влезая в их шкуры, и не только в шкуры, а во все, так сказать, потроха, я нечто такое про них узнаю, что самим великим мастерам невдомек было, когда они их сочиняли.

Конечно, я бесконечно благодарен обоим драматургам: без них я никогда не обрел бы этой радости. А радость моя не просто в том, что мне есть что играть (это — само собой, и не об этом тут речь!), а в том моя радость — счастье мое, что то, что есть во мне самом, что дорого мне, что, может быть, есть самое мое заветное, то, во имя чего я живу на земле, — 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, что при подобной операции что-либо я и нарушил, ущемил, {95} но при всем том я положительно утверждаю, что оба писателя, и Толстой и Горький, оба любили своих Протасовых, несмотря на их слабости. Один прощал герою эти слабости, и 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, так сказать, подталкивал (подчас не очень-то вежливо) своего Протасова, сопротивлявшегося по невежеству своему, по характеру своему глупому, — я потому об этом говорю, что сам на это главным образом напираю…

Вот какой можно представить себе речь артиста. Она потому, нам кажется, должна быть именно такой, что то, что хотел сыграть Романов в этих двух образах, составляет, как видно, его тайное тайных, выражает задачу его жизни в искусстве, его тему в искусстве. А это задача — 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 складом его дарования.

И если говорить о таланте Романова, из чего он складывается и к чему склоняется, то главное, что надо будет здесь отметить, — это прежде всего талант человечности.

Бывают актеры, которые уверены, что бог призвал их изображать трагедию, в то время как бог-то, сам будучи в веселом настроении, когда «призывал» их, вложил в их души 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 и весьма притом внушительно. Однако на сцене их сфера — характерность, и в этой области — прозаической и земной — они проявляли себя, прямо скажем, гениально, в то время когда их герои (когда они играли героев) были до последней степени тривиальны, претенциозны и наигранны.

Сколько на этой почве происходило и происходит артистических драм! До конца дней своих такой актер посредственно исполняет героические роли, и только своей добросовестностью, своим трудолюбием, сединами своими и морщинами своими добивается терпеливого уважения постаревшей вместе с ним аудитории. Сам же и не подозревает, что мог бы гениально играть посредственность, вызывая восторг публики. Так он и умирает средним актером, до конца дней своих не узнав, что был, оказывается, великим! Бывают актеры, добрые по натуре своей, отзывчивые и сердобольные, гуманные по своим взглядам, но в искусстве — отъявленные негодяи, виртуозы в изображении зла; в жизни похожие на Отелло, а в театре вылитые Яго. Последняя роль, правда, помогает им понять Отелло и тем коварнее (зная таким образом слабые {96} места Отелло) расправиться с ним. Словом, не всегда природа человека и природа таланта совпадают.

У Романова счастливо сошлись два эти начала. Кажется, что ему легко жить на сцене, легко переходить из жизненного состояния в сценическое и вся, так сказать, аппаратура его дарования будто приспособлена к тому, чтоб поддержать его миссию в искусстве: человек по природе своей добр, и надо помочь ему в этом!

Артистическая палитра Романова богата бесконечными оттенками душевности: душевная гибкость, душевная грациозность развиты у него до степени чрезвычайной. И эту его мягкость (следует, однако, предупредить) никак нельзя смешивать с мягкотелостью, с расхлябанностью, хотя, казалось бы, они лежат «рядом», с аморфностью, со способностью беспрерывно «расплываться в улыбку». Тут скорее была бы уже дряблость, мы же, напротив, имеем в виду силу, силу человека, который решил быть хорошим. А для этого, в самом деле, надо быть сильным: слабый — особенно облюбовавший свою слабость — скорее, чем сильный, склонен к злобности, к бессильной злобе.

У Горького есть афоризм: «Сильные должны быть добрыми», вот согласно этой мысли, этой мудрой мысли Романов и играет свою роль в искусстве. И если говорить о причине его успеха, его обаяния, о секрете его обаяния, то они таятся 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, что разум тут мудро относится к непредвиденным движениям сердца, неразумным, наконец, движениям сердца. Ибо бывает ведь разного рода разум. Есть разум, о котором можно сказать, что он себе на уме, который хитрит, предостерегает, посмеивается и осторожничает, пугает и стращает сердце разного рода страхами — 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 циничным, трезвым чертом, который смущал и провоцировал Ивана Карамазова.

Вот этого рода разум способен понять сердце, взять над ним «шефство». И сам пользуется случаем, чтобы обогатиться такого рода дружбой, сочувствует сердцу и благословляет его на путь ратный. Тут «новый тип отношений» между двумя этими началами, новый этап взаимоотношений, возникающий на месте их извечного, традиционного антагонизма (лейтмотив старого искусства) вместо знаменитого и, казалось, уже нескончаемого и даже 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 — {97} советский актер — нащупал ее, и она способствует успеху артиста как современного художника.

Если подробнее раскрывать далее особенности романовского дарования, то должна быть подчеркнута внутренняя независимость, непринужденность, какие он проявляет на сцене, легкость, с какой в предложенном ему образе он делает то, что нужно делать: живет, действует, переживает радость и горе. И все же его мягкость вовсе не есть мягкотелость и легкость не есть легковесность, тем более — не легкомыслие. Можно бы сказать так: он легко поднимает тяжести, каковые, однако, не кажутся по этой причине легкими; его душевные переживания остаются тяжелыми, хотя подобному человеку, быть может, переносить их легче, а горе не становится менее болезненным, хотя он и легче с ним оправляется. Дело здесь 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 их тяжести. Нет, перед нами — прекрасный и благородный человеческий характер, который принимает к сердцу все, что случается с ближним, отзывчивый, полный сочувствия к людям и готовности понять их. Подобное отношение составляет для него определенное убеждение и мировоззренческий акт. Однако при этом трагедия не возводится в смысл бытия и нет призывов посыпать пеплом главу и плакать на реках вавилонских.

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. Наконец это свойство самого дарования артиста, вот почему оно захватывает зрителя, привлекает к себе зрителя. Именно потому, что такая природа его совпадает с «упованием» эпохи, артист становится катализатором актуальных процессов жизни и попадает в центр общественного внимания.

С такими данными, в таком «вооружении» Романов встретился с обоими Протасовыми. Согласие ума и сердца, о котором шла речь, в полной мере сказалось в толстовском Протасове, и об этом образе, как он представлен артистом, хочется сказать, что у него умное сердце.

О толстовском Протасове у Романова нам уже пришлось писать[[18]](#footnote-19). Однако к сказанному там важно было бы добавить характеристику знаменитой сцены у следователя, коронной у Романова и важной с нашей точки зрения как образец современной интерпретации Толстого.

В сцене со следователем Протасов в своем унижении и в своем одиночестве обнаруживает у Романова спокойное достоинство и гордость. Однако (и это, пожалуй, главное) он не кичится своей гордостью, нет {98} в нем ни малейшего вызова, а тем более сладостного упоения своим одиночеством, в котором он мог бы черпать своего рода 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 просветляется пониманием истоков наглости, самодовольной тупости противника и он своим умственным оком как бы предвидит его будущее. Если в лице толстовского Протасова выступает добро, то в данном случае не такое добро, которое, кроме своей доброты, ничего не знает и теряется перед обращенным на него издевательским взглядом зла. Нет, у Романова это добро уже сознает не только свое право, но и свою силу, и свой неизбежный триумф, так что зло в лице чиновника — следователя лишается своей уверенности и трусливо мечется, словно предчувствуя свою гибель.

Если бы Толстой имел возможность увидеть своего Протасова в исполнении Романова, он, вероятно, признал его и похвалил не только за непосредственное проявление доброты, но и за ее осознание, стало быть, за известный элемент проповедничества, образно выраженный у Романова тем, что он не просто демонстрирует добро, но еще за него ратует.

Что касается Горького, то, увидев своего Протасова в исполнении Романова, он, надо думать, тоже отдал бы ему должное, поскольку этот Протасов подкупил бы его тем, чем Горький сам, может быть, увлекался, когда писал своего Протасова. Но увлекался, надо сразу сказать, сдержанно, не давая опасной свободы своим симпатиям, по меньшей мере преждевременным в Обстановке, в которой происходит действие, не «распускался» до такой степени, как это произошло в данном случае с артистом, И эта сдержанность возникла у Горького в интересах самого Протасова, если угодно, ради того положительного в нем, что с такой любовью, хотя отнюдь не критически, поддерживает Романов.

Романов создает определенный человеческий тип, правда, не очень распространенный, однако в жизни существующий. 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 просторечьи «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 может оказаться в смешном положении — обыватель во все времена посмеивается над ним, чувствуя свое «превосходство», — однако он способен вызывать улыбку даже у в общем сочувствующего ему человека. В конечном итоге он оказывается в трагическом, или комическом, или трагикомическом, как в данном случае, положении: он рассчитывается собственными боками за свой несчастный {99} характер, каковой, впрочем, иные могут назвать, и не без некоторого основания, счастливым характером.

Неприспособленность к жизни составляет заметную его черту. И это не только неприспособленность характера, которая бывает свойственна тому или иному лицу, а данному в частности (что актер всячески и весьма благожелательно демонстрирует). Тут есть еще неприспособленность как принцип, если угодно, как идеология, которую актер — как увидим дальше — безоговорочно, уже от самого себя и с особым вкусом, мы сказали бы, с энтузиазмом, поддерживает, даже агитирует за нее, не считаясь с сложной диалектикой образа. Эту черту актер всячески выделяет, противопоставляя ее всеобщей приспособляемости, 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 закономерности жизни, как осознание этой закономерности и как борьба, наконец, за ее ведущие тенденции. Вот что заодно игнорирует Протасов, поддержанный снисходительным к нему и завороженным его обаятельностью актером.

Таким образом, в неумении и нежелании приспособляться есть выражение того бескорыстия, которое во всех случаях трогает, хотя, если разобраться и не слишком поддаваться первому впечатлению, и не всегда вызывает одобрение, особенно у тех, кто, поддавшись и искусившись этой соблазнительной и якобы гуманной теорией и практикой, поплатился за это довольно чувствительно, 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 самого себя и требования, предъявляемые к нему его личностью, ради благополучия общества. Наука настолько поглощает всю его жизнь, в том числе его досуг, даже его сон, наконец его личную жизнь, что он жертвует для нее всем миром, в том числе и самим собой, составляющим часть этого мира (для многих это весьма существенная часть, если не сказать — весь мир).

Протасов, стало быть, не исключает из числа жертв самого себя, больше того, собой-то он жертвует в первую очередь. Было бы поэтому {100} неблагодарно и неблагородно со стороны мира жаловаться на невнимание к нему, миру, со стороны Протасова, в то время как этот мир пользуется им, Протасовым, без остатка. Было бы мелочным также поставить ему в счет, например, то обстоятельство, что 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.

Он, стало быть, с этой точки зрения вознагражден, претензий иметь не может, мы, следовательно, с ним квиты; было бы, повторяем, мелочным, если не сказать хуже, таким путем с ним рассчитываться. В самом деле, ведь вот он чуть не лишился своей собственной жены, Елена жалуется и ему, и нам, а Горький к тому же 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, даже неизвестно в конце концов кому больше. Протасов по крайней мере хоть 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 оттого, что теряет любимую женщину.

Скажут: он меньше, чем она, отдается чувству, потому что его отвлекает наука, но, прямо надо заметить, это не настолько уж утешительно, раз из-за своей науки он теряет то благо, на которое имеет право всякий человек, благо любви, — а ведь он любит, в этом-то ни у кого нет сомнения, кроме разве Вагина, а последний меньше всех может претендовать на роль судьи в этом деле. Да и о самом-то Вагине, можно ли сказать о нем, что он-то любит, способен ли он на это чувство, на страсть вообще? В его отношении к Елене неизвестно чего больше — самолюбия или чувства.

Протасов, например, страшно волнуется, когда узнает, что жена грозит уйти от него. Правда, когда дело уладилось, он возвращается обратно в свою скорлупу, и надо думать все как будто останется по-прежнему. Но даже если предположить, что этот случай все же кое-чему научил Протасова и что после происшедшего он сблизится с Еленой и станет по этой причине счастлив, так же как она, которая добилась своего пусть столь рискованной ценой как нарождавшийся роман с Вагиным, — при всем том можно сказать (зная немного натуру Протасова), что он станет мучиться и даже упрекать себя. В чем же? В своем эгоизме, то есть 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 и мы отправимся восвояси. Мало ли что еще может произойти за это время 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 пределах данной пьесы; порой нам даже кажется, что Горький просто пожалел {101} своего героя, особенно при взгляде на его соперника, и решил воспользоваться своим авторским правом, чтобы не сказать произволом, не желая дать торжествовать этому антипатичному субъекту, тем более что тот, заслуживая кары (за свои принципы), оказался бы вознагражденным прекрасной женщиной, чужой женой.

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, кстати сказать, более доброжелательно относится к его науке, примиряясь с его отрешенностью и даже восхищаясь ею, по крайней мере на первых порах. Не исключается, что тогда Протасов, одумавшись, разбил бы свои химические колбы, чтобы вернуть себе живую 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 на поверку оказывается не совсем тем Протасовым, которого показал Горький.

Задача, как она вытекает из пьесы и из горьковских принципов вообще, заключается в том, чтоб, ориентируясь на лучшее в Протасове, одолевать худшее в нем. И во всяком случае не в том — о чем нелишне напомнить, — чтобы (как это уже не раз случалось в театральной практике) под предлогом худшего в Протасове ставить под сомнение или совсем не считаться с лучшим в нем. Многие актеры последовательно, прямолинейно проводили эту точку зрения, борясь с собой, с растущим в них самих, как в художниках, сопротивлением этой схеме. Поэтому образ, созданный Романовым, можно рассматривать как реакцию, как протест, наконец как гнев против несправедливости к горьковскому герою, гнев, в пылу которого актер наговорил «лишнего», перегнул палку в другую сторону.

Горький направляет острие своего пера против Протасова, и страстность, с какой он его обличает, не подавляет в нем страстности, с какой он проявляет к нему свои симпатии. Этого рода сложность, требующая довольно сложной тактики со стороны актера, не вызвала к себе со стороны Романова особого интереса.

Все ситуации пьесы так подобраны и так обдуманы автором, что служат образным воплощением серьезных упреков Протасову. История с Еленой, его женой, и с Лизой, его сестрой, и с Чепурным, женихом его сестры, и с Егором, его помощником, — судьбы всех этих людей служат обвинением позиции Протасова, позиции невмешательства в жизнь. {102} 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 смятение Лизы, и отчаяние, скрытое за иронией Чепурного, и обида Егора — это и есть тот мир, по отношению к которому его наука занимает подчиненное положение, если, конечно, согласиться с тем, что наука служит человеку. И все победы, достигнутые Протасовым на этом поприще, будут бесплодны, пока окружающая его жизнь не привлечет к себе его внимания, его участия в ее изменении.

Когда под предлогом своей любви к человеку с большой буквы (о чем он все время декларирует) он игнорирует обыкновенного человека, этот человек с большой буквы, этот гордый человек становится простой фикцией. Если Протасов равнодушен к обычным людям и даже сердится и ворчит по поводу того, что человек отвлекает его от Человека, от его любви к человечеству, то в подобной любви, как однажды ядовито заметил Достоевский, есть эгоизм, эгоизм, лицемерной маской которого служит такого рода человеколюбие. Таким изображен Протасов у Горького. И тут, как говорится, ничего не поделаешь, придется либо посчитаться с автором, либо, в противном случае, предложить свою трактовку образа, апеллируя в почтительном споре с автором к требованиям жизни.

Мы не можем даже сказать, что Романов защищает Протасова от предъявленных ему обвинений, что он‑де выгораживает своего героя. Ни у кого в зрительном зале, во всяком случае пока играет Романов, вообще не возникает подозрение или опасение, что Протасов в чем-то виноват, тем более что он нуждается в защите, что вообще его кто-то способен обвинить: в чем?! Талант артиста восхищает хотя бы тем, что и обвинение налицо, и виновник — вот он, перед нами, а нам и в голову не приходит, что между тем и другим, между виною и виновником существует какая-то связь. Романов делает своего героя с самого начала совершенно неуязвимым для тех стрел, которые на него так обильно сыплются со всех сторон пьесы. 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 обстоятельств пьесы, с которыми тот связан и в существовании которых повинен, и возвращает своего героя обратно уже в совершенно другом качестве, при котором тот не несет никакой ответственности за происходящее. Он появляется, как вселенский чудак, как «Иванушка» из народной сказки, и 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, {103} служат в спектакле для того, чтобы его увенчать, показать различные грани и разнообразные фазы этого очаровательного, этого восхитительного чудачества.

Обвинять Протасова, почему он такой, а не другой, также несправедливо (при его романовском характере), как обвинять рыжего в том, что он рыжий, а не брюнет. Вот логика, пользуясь которой, Протасов, подчинившись Романову, легко, мановением руки, отвергает все наветы на себя, и даже в большей степени, чем в случае с рыжим: рыжий может перекраситься, заставить же Протасова перекраситься невозможно. Но если бы это было возможно, Протасов все же 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 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 или станем игнорировать этот синтез, являющийся ключевым в строении образа у Горького. Только в этом случае перед нами возникнет не только известный психологический тип, не только характер, но и определенная идеология, взгляд на вещи (пусть в примере с Протасовым и воспитанный обстоятельствами его жизни, пусть даже бессознательный у него). Ибо задача, какой она, по всей очевидности, рисуется автору, состоит в том, чтобы то, что бессознательно движет поступками героя, дошло до его сознания. А это сочетание сознания с обстоятельствами 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, какая это личность, и он убирает с глаз все, что мешает подобному лицезрению.

Поэтому его Протасов если и уделяет ближнему своему меньше внимания, чем тот заслуживает, то не потому, что не хочет вникать в душу ближнего, что ему безразличен ближний, а потому что он поглощен делом. Он рад бы пойти навстречу ближнему, но ведь, на самом деле, работа стоит, шутка ли сказать, — химия! Эксперимент вот‑вот должен дать решающий результат, и как раз в этот момент человеку мешают; отвлекают то Егор, то Мелания, то даже жена, то все одновременно. Он всеми своими мыслями и чувствами там, в своей лаборатории, и до такой степени сосредоточен на том, что происходит в лаборатории, {104} что и мы, зрители, на что уж в самом деле смотрим со стороны, и то, пожалуй, больше даже, чем сам Протасов, начинаем беспокоиться за успех эксперимента. И все из-за этого нечуткого отношения к человеку, к тому общественно полезному делу, которым занят, захвачен, жертвуя своими частными интересами, Протасов.

Мы начинаем досадовать на этого пьяницу Егора, на эту сентиментальную купчиху Меланию, которые пристают со своими сугубо личными вопросами, эгоистически не считаясь с другим человеком, с ближним своим, то есть с Протасовым. 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 страдальческое выражение лица (в разговоре с Егором, например), что и нам передается его состояние, его нетерпение — ведь в самом деле у него там колба стоит на огне, ведь тут от секунды зависит, может быть, капитальное открытие!

Нет, ничего не скажешь, актер здорово нас провоцирует — мы попросту начинаем нервничать! Мы убеждены, что если бы Протасов резко оборвал разговор с Егором, бросил несколько едких слов жене, а Меланию вообще прогнал бы без лишних слов к черту на рога и еще дальше, он вызвал бы восторженное одобрение 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, совершенно независимо от того, есть ли у него дела, нет ли у него дел, стоит или не стоит у него колба на огне, — при всех обстоятельствах он не будет омрачать своего существования, 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 мечтаниям, получая удовольствие и даже умиляясь от сознания, что жизнь прекрасна, что солнце светит, что люди хороши. С него довольно сего сознания!

И во время разговора с Егором или Меланией, или даже с собственной женой он озабочен лишь тем, как бы ему поскорее с этим разговором покончить, как бы ненароком этот разговор не проник глубже его грудной клетки, а вовсе не озабочен тем, что у него в соседней комнате колба на огне. Да нет у него там колбы на огне. По крайней мере вот сейчас, именно сейчас, когда он ведет разговор с Егором, или Меланией, или даже с собственной женой, нет у него там никакой колбы на огне!

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 {105} 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! Романов же об этом обстоятельстве совершенно забывает!

В разговоре с Меланией Протасов — Романов то надевает очки, — а надевает он их затем, чтоб, вглядевшись в Меланию, заставить себя ее услышать, — то снимает очки, поскольку эта попытка ему не удается. Он не в состоянии сосредоточиться на этом разговоре. А сосредоточиться он не может, потому что мысли его все там же, в соседней комнате, где у него колба на огне — на колбе он и сосредоточивает свою мысль, и отвлечься ему никак нельзя, иначе он рискует потерять нить своей мысли, а ведь эта-то мысль вот‑вот приведет к открытию, которого ждет мир. Что же удивительного в том, что сам он оберегает эту мысль, отчаянно охраняет ее от наскоков Мелании, которая — дура! — не нашла, видите ли, другого времени для своих «бабьих излияний»!

Вот как мы воспринимаем Меланию, вместо того чтобы эта ее, пусть наивная и смешная, но искренняя влюбленность в человека была бы 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 сам Протасов этого не заметил и не хочет замечать, что он отмахивается от всего того, чем была Мелания, и чем стала, и чем хочет стать.

Интересно отметить, что когда Протасов — Романов не спешит, не переминается с ноги на ногу оттого, что у него колба на огне, когда он забывает о колбе, даже зная, что она в самом деле на огне, и на мгновение забывает о ней, потому что заинтересовался человеком, тогда его человечность, его доброжелательность, пребывавшие до сих пор, так сказать, в резерве, выходят наружу, и сразу видно, какой он человек. Например, разговаривая с горничной Лушей (что особенно заметно в фильме по спектаклю), он уже не смотрит через голову человека куда-то вдаль, где ему чудится колба, нет, он видит человека и говорит он с Лушей, именно с Лушей, а не с каким-то отвлеченным иксом, — 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.

Однако к чему ведет подобная сцена?

Доброжелательность и человечность Протасова Романов так ярко и убеждающе продемонстрировал здесь, словно нарочно для того, чтобы, когда в других обстоятельствах его Протасов этих качеств якобы не имеет возможности обнаружить, мы поверили в то, что и тогда он ведет себя неизменно безукоризненно и безупречно и что его {106} человечность не вызывает ни малейших сомнений. 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 нам, на самом деле, следует его воспринимать.

Так обстоит дело, и поэтому только за счет необъективности критика нужно отнести следующие строки:

«Непонимание Протасовым реальной окружающей действительности актер обличает с едкой беспощадной иронией. Прекрасный красотой своих мыслей в одних сценах, Протасов смешон и даже жалок в других»[[19]](#footnote-20).

Вот этих-то «других» сцен мы, как ни вглядывались, не замечали, хотя все время дожидались их и недоумевали, где же они, эти сцены, даже опасались, не пропустили ли мы случайно этих сцен. Увы, их не было, а если их заметил критик, то только в пьесе, и самовольно, мы утверждаем, перенес их в спектакль, полагая, очевидно, что раз так написано, то, стало быть, так и сыграно! Смешон Протасов, правда, бывает и в спектакле, он там все время на грани смешного, но того смешного, которое вызывает к себе одни лишь любовь и уважение, а не сдержанность, мягко выражаясь, и несогласие с тем, чтоб под предлогом смешного и трогательного уйти от того, о чем принято говорить: «Тут не до смеха».

Актер совсем не обличает своего героя, а тем более едко, да еще беспощадно, — какая уже тут едкость да беспощадность! Напротив, он щадит героя, скажем больше — не наглядится на него, не надышится, а если, случается, подшутит, то делает он это, как говорится, любя, — почему бы и не подшутить? Впрочем, и этот иронический акцент быстро стирается, уступая место любовному уважению к герою, — чувство, которое глушит какой бы то ни было голос критики, даже если он ненароком и возникает у актера.

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 сильно, необыкновенно убежденно и волнующе, произносит не как цитату или точку зрения, к которой герой присоединяется, а как свое собственное, да еще выстраданное им убеждение!

Однако у Горького дело обстоит здесь чуть-чуть сложнее. Горький писал этот монолог не столь восторженно, сколь восторженно произносит его Протасов, и в этом-то расхождении вся загвоздка. Положительное содержание монолога сопровождается у Горького оговорками постольку, поскольку произносит этот монолог Протасов. Эти оговорки своеобразно отмечены печатью прекраснодушия и некоторой идеализации {107} в самом стиле монолога. Поэтому известная декларативность должна была бы сказываться в самой манере произнесения данного текста: быть может, в чуть лишней красноречивости, какой-то растроганности (по отношению к человечеству и своей собственной особе заодно), особенно в словах об «опьяняющей душу радости». Подобная манера речи, отнюдь не прямолинейно выраженная, а еле заметно, как «дымка» (ее не замечает герой, хотя и замечает актер), послужила бы тому, чтобы чуть обеспокоить и насторожить зрителя.

Монолог Романова зритель встречает, однако, овацией — слова Протасова приняты за чистую монету, оборотная сторона которой — пусть и менее яркая — была скрыта. Отдадим должное таланту актера: даже пишущий эти строки, знающий разбираемую пьесу, как говорится, вдоль и поперек, на мгновение поддался его гипнозу и подумал, а не ошибался и не «пережал» ли несколько сам Алексей Максимович, которого зритель здесь, можно сказать, нелицеприятно «поправил»? Однако в следующую же минуту после пронесшейся бури аплодисментов зритель был наказан за свою доверчивость, а вместе с ним и актер, столь опрометчиво направивший эмоции зрительного зала.

Дело в том, что в пьесе после монолога Протасова, как спор с ним, 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, чтобы на нее обратили внимание, прозвучать (да так она обычно и звучит!) 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, — обстоятельство, вызванное якобы тем, что автор дал здесь «вставную», «жанровую», «натуралистическую» новеллу! И вовсе не воспринимается эта сцена как сознательный контраст и как философская полемика с предыдущей сценой, как контрудар. И вот вместо благодарности автору за науку «детям солнца» он невольно вызывает к себе упрек публики за то, что автор-де помешал насладиться добрыми чувствами доброго человека!

Недоумение воцарилось не только в публике, — нам показалось, что на какой-то момент мы уловили такое же выражение и на лице исполнителя роли Протасова (не знаем, правда, сознавал ли он это сам), но в этом недоумении проглянула невольная озабоченность самого актера, его сомнение: все ли здесь, на самом деле, в порядке и не допущена ли им какая-нибудь промашка?

Следует, правда, предположить, что приглушенные во время спектакля талантом и обаянием артиста вопросы рано или поздно поднимутся {108} в душе зрителей. И если одни из зрителей легкомысленно отметут их, то других будет мучить беспокойство до тех пор, 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, если коротко подытожить их? Во-первых, недооценкой драматургических принципов Горького. Повторилась история, известная нам по постановке «На дне» в МХТ, когда на первом этапе работы над пьесой театр опирался лишь на «психологию» и на «характерность». Индивидуальный успех при таком подходе не исключается, поскольку талант актера найдет способ обратить на себя внимание, но талант выиграл бы, если бы артист солидаризировался с автором, а не разошелся с ним, пусть и не ведая об этом.

Второй просчет — философский. Чтоб разобраться в нем, напомним слова Ленина об «Аппассионате» Бетховена, слова, приведенные Горьким в его 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, М. Ф. Романов, прислушиваясь к той музыке, которую его чуткое ухо извлекло из самых глубин души Протасова, смог бы радостно повторить: «изумительная, нечеловеческая музыка», и с гордостью, может быть наивной, 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».

Нам могут заметить по этому поводу, что хотя, правда, Романов играет историческую пьесу и, конечно, права истории должны быть соблюдены, но есть право и у актера (сейчас, в современных условиях, когда этот прекрасный человек становится реальностью) — право 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, уроки которой и сейчас могут быть полезными, и по отношению к сегодняшнему дню.

Нельзя утверждать, что от пережитков прошлого уже вполне очистились современные Протасовы, так же как нельзя утверждать, что для них стало абсолютно лишним напоминание о необходимости быть ближе к жизни народа. Зрители — наши современники, узнавшие и полюбившие себя в Протасове, смогут не только утвердить в себе то, что хорошо в нем, но и освободиться от того, что в нем дурно и что они могут в своих интересах обнаружить у горьковского героя.

# **{****109}** Часть четвертая

### 12

Горьковские «Варвары» чем дальше, тем больше привлекают к себе внимание, а лучше сказать — притягивают своей какой-то еще неразгаданной силой, возможностями, которые скрыты под обманчивой бытовой поверхностью пьесы. С каждой новой постановкой приоткрываются в ней новые глубины, неожиданные аспекты, заставляющие подозревать, что не все еще там обнаружено. Этим обстоятельством можно объяснить тот факт, что пьеса каждый раз возвращается на театральную афишу. В глазах режиссеров и актеров — это одна из самых загадочных пьес Горького. И в самом деле, многое в ней продолжает оставаться неясным. Основные ее тенденции уже в значительной мере раскрыты, но преимущественно теоретически, путем литературного анализа. Сценически {110} же пьеса мало еще освоена, ее окончательная, образная, пластическая расшифровка все еще впереди. Да и теоретикам тоже рано еще ставить завершающую точку. Грядущий опыт театров, несомненно, даст толчок для дальнейших размышлений.

Многим казалось странным, да и сейчас порой вызывает недоумение то, что пьеса, названная «сценами в уездном городе» (и действительно рисующая российскую глухомань — расположенный вдали от железнодорожных путей медвежий угол), создавалась в самый разгар революции, летом 1905 года, и не кем-либо, а великим пролетарским писателем. Уж одно это обстоятельство заставляет нас пытливо, шаг за шагом исследовать пьесу. В результате обнаруживаются по крайней мере два существенных момента.

Во-первых, что перед нами не просто «картина» русской провинции, а нечто более серьезное и принципиальное, замысел, ради которого были отобраны и обстоятельства, и характеры, ибо тут вся старая, варварская Россия, показанная в ее основных чертах, — и дух отмирающего дворянства, и доморощенная купеческая патриархальность, и самоуверенный капитализм, дальнейшее существование которых поставлено под сомнение, и тут же — сигналы и симптомы, подтверждающие подобный прогноз.

Во-вторых, становится понятным и выбор Горьким места действия: вдали от основных государственных центров, словно бы автор, знающий силу этих форпостов, внимательным и даже беспокойным взглядом всматривается в самую что ни на есть глубь страны, в ее бесконечные уездные просторы, в поисках ответа на то, в какой мере там можно найти отклик и поддержку.

Известно, что вопросы этого рода вставали перед Горьким и впоследствии, что они порой приводили его в смущение. Тем существеннее, что постановка этого вопроса служит подтверждением революционной позиции Горького.

Выражением этой изнутри идущей, хотя и не осознавшей себя еще позитивной тенденции пьесы служит образ Надежды Монаховой, о которой сказано, что она, «как земля, богата силой творческой» (слова, имеющие широкий, символический подтекст), силой, которая стремится к своему выявлению и ищет для этого точку приложения. Образ Надежды Монаховой до сих пор возбуждает споры, вызывает сомнения и недоверие: может ли в нем ужиться бросающееся в глаза мещанство, — столь, кстати сказать, осуждаемое Горьким, — с этой потенциальной силой, страстью и романтикой? Законно ли совмещение в одном лице этих полярных начал, не выглядит ли оно нарочитым и не правильнее ли было сделать представителем творческой, бунтующей силы и вообще всей этой тенденции более подходящую типичную и во всяком случае понятную фигуру?

По нашему мнению, напротив, Горький выбрал необыкновенно типичную фигуру для той задачи, которую он себе ставил: показать, как в захолустной, сонной, дикой, бесконечной российской провинции (само {111} слово «провинция» уже заключает в себе скептически ироническую оценку), способной вызвать сомнение, недоверие и даже неверие в ее скрытые возможности, в умение оправдать возложенную на нее надежду, как эту надежду можно там обнаружить, под каким бы обликом она ни скрывалась.

Тут одновременно совмещаются и борются отсталое и передовое, прошлое и будущее. Смысл дела в том, что эти контрасты совмещаются для того, чтобы размежеваться, в том, что история уходит от вчерашнего и, одолевая его, добирается до своего завтра. Широкий исторический взгляд, брошенный на эту пьесу с вершины сегодняшнего дня, должен помочь нам в понимании ее концепции. Сложность постижения последней объясняет извилистый путь этой пьесы в критике и на сцене.

Вначале в пьесе соглашались видеть только ее житейский сюжет: провинциалка полюбила столичного льва и покончила с собой — полукомический, полудраматический эпизод из провинциальной жизни. В дальнейшем более внимательное прочтение обнаружило за «сценами уездных нравов» другой философский слой. Однако и на этом более высоком этапе освоения пьесы постановщики ее предполагали все же, что ее философия сама по себе дойдет до зрителя, раз она содержится в пьесе, и недоумевали при неудовлетворительном результате. Актриса в роли Монаховой односторонне раскрывала пьесу, ее житейский план, изолируя его от философского, ради которого автор соответственно строил не только сюжет, но и характеры.

В одном из театров Монахову изображали как некую верхопольскую мадам Бовари, которой претила мещанская проза уездного городка и которая в образ приезжего Черкуна вкладывала свои мечты о чем-то непохожем на «обычное», на «мещанское».

Другая актриса придавала Монаховой своего рода мрачную и тяжелую эротическую одержимость, показывая драму неудовлетворенной женской страсти, что, правда, не носило у актрисы оттенка пошлости или вульгарности, но имело весьма отдаленное отношение к идее пьесы, хотя вполне «укладывалось» в сюжет.

Третья Монахова увлекалась характерностью мещанки и, создавая глуповатую и жеманную провинциальную дамочку, домогающуюся любви, конечно, находила для этого «материал» — ее Монахова вызывала известное сожаление: по своей неосторожности, начитавшись великосветских романов, она захотела подобный же роман воспроизвести в жизни и вот обожгла свои крылышки.

Это опять-таки лежит в сюжете, но вне того философского плана, который для автора был решающим. Для этого толкования характерна следующая сцена из спектакля: доктор Макаров под влиянием порыва говорит Монаховой «ты», — фамильярность, вызывающая у нее возмущение и протест. Но у актрисы так и получилось, будто она «шокирована» тем, что ей говорят «ты», а ведь она как мещанка особенно ценит «хорошие манеры», и вот задета тем, что их так грубо нарушили. Естественно, что актриса мещански обидчиво реагирует на слова доктора. {112} В пьесе же дело не в самом обращении на «ты», а в том, что доктор не тот человек, который вправе сказать Надежде «ты». Если бы сказал ей «ты» Черкун, эта фамильярность и нарушение правил хорошего тона ничуть не задели бы Монахову, потому что ему можно, ибо он герой. А она ищет героя, и ошибка ее, трагическая ошибка, заключается в том, что она не нашла героя, что приняла одно за другое, что и должна была донести актриса.

Поворот в сценической истории «Варваров» произошел после того, как актриса М. Прокопович сыграла Надежду в Горьковском театре (постановка Н. А. Покровского). Ее Надежда искала не любовника, не «мужчину», не кавалера, а героя в горьковском понимании этого слова — актриса нащупала философскую линию пьесы, и, несмотря на ее неизведанность, смело пошла в этом направлении, — именно актриса пошла, ибо сама героиня не осознает себя в этом смысле, не подозревая, что ее влечет. Тогда сразу поднялся уровень пьесы и обнаружился ее глубокий смысл.

И те слова роли, которые всегда казались загадочными, по крайней мере несообразными, как, например, слова Надежды о том, что она мечтает о «силе», а силы нет, или ее слова о том, что никто «не может любить ее» и что Черкун «испугался» ее, то есть обнаружил свою никчемность, спасовал перед «силой творческой», самонадеянно объявляя себя способным на то, к чему его призывают, — все эти слова, обычно непонятные, сейчас сразу стали на место. Если прежде в лучшем случае они не доходили до аудитории или воспринимались комически и двусмысленно, то теперь они стали главными, выражающими замысел автора.

Монахова у актрисы воспринимала каждый жест и слово Черкуна не просто с наивным восторгом или с жеманным восхищением, а необыкновенно глубоко и сосредоточенно-серьезно, принимая его «героизм» за чистую монету. Слова, которые произносила эта Надежда, провинциально-смешные по форме, выглядели как оболочка, за которой выступала ее мысль, актриса как бы отделяла эту оболочку от содержимого в ней, так что становилось видимым это зерно. Она не стыдилась «мещанского» характера речи понравившейся ей героини — не было в созданном ею образе ни грана сентиментальности, мелкой, мелочной мечтательности, была лишь суровая, героическая сила. Становилось понятным, почему Черкун испугался.

Когда Богаевская говорит Монаховой, что она ставит себя «в смешное положение», Монахова «спокойно», как отмечает ремарка, отвечает: «Ничего… Всяк по-своему умен». Она не приноравливается ни к кому и ни к чему, она «серьезно», как неоднократно напоминает ремарка, говорит свои, казалось бы, «смешные» и «шокирующие» слова. И у окружающих, и у зрителей улыбка исчезает: Надежда заставляет с уважением и даже почтением, а у некоторых, как у Цыганова например, со страхом относиться к ее самобытности. Таким углублением в образ, в самоощущение, если не сказать самосознание, ею своей силы, {113} актриса показывает ее почвенность, доказывает, что она, «как земля, богата силой творческой», и тогда-то из глубины этой самобытности приобретающей характер широкого обобщения, актриса выводит все поступки и поведение своей героини. Благодаря такому подходу образ Надежды участвует в разрешении «сверхзадачи», которую ставит автор.

Три женщины, влюбленные в Черкуна, Надежда, Лидия и Анна, разные по характеру, по психологии, — каждая, помимо своей любовной темы, — являются носительницами, часто без своего ведома, философской тенденции, нужной автору из его высших соображений. Черкун вначале увлекается Лидией и расстается со своей женой, затем уступает Надежде и, наконец, возвращается к своей жене. Но интерес зрителя сосредоточен не на том, будет ли у Черкуна роман с Лидией, удастся ли «завоевать» его Надежде, или он снова сойдется с Анной, — все эти любовные коллизии в пьесе существуют, но ведущим является здесь конфликт между тем, на что претендует Черкун, и тем, на что он способен. Раскрытию этого конфликта служит любовная интрига пьесы.

Черкун обещает перестроить Россию «деревянную» в «железную» и построить дорогу к счастью. Движение сюжета состоит в том, что надежды на это у доверившихся ему людей рушатся и приводят их к краху — выясняется бессилие Черкуна. Он, демонстрировавший свою принципиальность в борьбе со злом, сам капитулирует перед ними, он уже собирается выручать проворовавшегося чиновника Дробязгина, выручает проворовавшегося Притыкина, то есть сам начинает поддерживать зло, поэтому-то и линия Дробязгина в пьесе, и линия Притыкина служат звеньями в развитии Черкуна.

По житейскому сюжету Цыганов сначала попросту решает поволочиться за смешной и жеманной, правда, чем-то привлекающей, во всяком случае красивой и молодой женщиной, затем он незаметно попадает в капкан, в который так беззаботно зашел, слишком уверенный в себе. Капкан вдруг захлопнулся, — и он, «принципиальный» холостяк, готов жениться, пойти на все, лишь бы добиться этой женщины. Таков житейский психологический сюжет, вытекающий из данного характера. Самое большее, чего достигал актер, так толковавший роль, — это возможность рассказать о том, как старый жуир и эгоист в конце концов обжегся на чувстве, которым он всю жизнь только играл.

Однако подобный Цыганов никак не мог прижиться в пьесе, войти в ее конфликт, и выглядел, как человек, который случайно попал в чужой дом во время горячего спора или ссоры его обитателей: в споре он не только не участвовал, но даже не понимал, из-за чего, собственно, сыр‑бор загорелся.

Монахова ищет героя, то есть того, кто обладает силой осуществить надежду; окружающие ее доктор, Монахов, земский служащий, исправник, наконец Цыганов не имеют у нее успеха, потому что такой силы у них нет. Монахова же импонирует им тем, что они чувствуют в {114} ней силу, которой лишены, и сначала инстинктивно, а после уже сознательно они признают ее превосходство над собой, они уважают ее как нечто, над ними господствующее, к чему они не могут сами подняться, они боятся ее (Цыганов не случайно говорит, что она «страшная» — определение, непонятное вне философского контекста), и чем больше понимают свое бессилие, тем откровеннее разоблачают себя, подтверждая ее правоту.

Они, наконец, постигают этот высший смысл — не только актеры, понявшие в своих героях то, чего сами эти герои в себе не понимают, понявшие, как повести образы, чтобы те не склонились, не скатились к привычному житейскому сюжету, но и сами эти герои приближаются к постижению этого смысла, догадка словно мерцает перед ними, и они — доктор, или Монахов, или Цыганов — воспринимают свою неудачу, свою драму не только как личную, но и значительно шире, как драму своего общества, своего уходящего в прошлое времени. Они проникаются удивлением, беспокойством, а может быть, и ужасом перед тем жестоким, обрекающим их на гибель приговором жизни, который они прочли в этой, казалось бы, сугубо личной, интимной житейской ситуации. В самом деле, доктор говорит Надежде: «… Ты, как земля, богата силой творческой… дай же мне частицу ее». Фраза эта вне указанного восприятия может быть истолкована именно, как «фраза», как высокопарная реплика влюбленного доктора — тайна, скрытая в этом странном комплименте, останется с ним и будет неизвестна зрителю, а ведь она ему адресована, она расшифровывает пьесу.

Или фраза, которую произносит Цыганов: «Тот, кого вам нужно, явится, когда услышит ваш голос… но он не даст вам ничего». Актер, толковавший эту роль в одном лишь психологическом плане, сопротивляясь (внутренне раздраженный) многозначительности, сознательно вложенной в эту фразу автором (с той целью, чтобы Цыганов догадывался о смысле происходящего в пьесе, чтобы и он понял, что автор замыслил почти что прямыми словами выразить оценку Черкуна, подобно оценке Монаховой в реплике доктора), актер, повторяем, старался всячески мотивировать эту фразу «по сюжету» и «по роли», психологически и бытово. Он убирал всю многозначительность, то есть обобщающую мысль автора, и толковал эти слова довольно «убедительно», как выпад влюбленного Цыганова, заменяя глубокую и серьезную интонацию иронической, даже игривой, в данном случае неуместной и бестактной.

По житейскому сюжету взаимоотношения между Черкуном и Цыгановым определяются обстоятельствами совместной работы, которые исчерпываются двумя — тремя незначительными ситуациями, между тем по философскому сюжету их взаимоотношения весьма действенны и полны внутренней напряженности. Цыганов — это изнанка Черкуна: паразитизм Цыганова — оборотная сторона черкуновского делячества. Поэтому актеры должны понимать и осуществлять эту взаимосвязь, а не просто выражать или излагать цыгановскую идею прожигания жизни {115} без соотношения в одном случае с Черкуном, в другом — с Монаховой. Не выполняя этой действенной задачи, Цыганов становится лишним, просто ненужным пьесе — жилплощадь ее ограничена, и каждый персонаж допускается туда не зря, а с «определенными заданиями».

Случалось так, что исполнители роли Монахова (мужа Надежды) — актеры равной силы — приходили к различным результатам: одни были только «психологами и наблюдателями характеров и быта», другие, кроме того, еще и философами. В первом случае перед нами появлялся просто «муж» — его не любит жена, он страдает и доволен, если его соперники не имеют у нее успеха. При таком подходе получалось, что, когда Монахов плакал (в четвертом акте), решив, что Черкун уведет его жену, он вызывал сочувствие зрителя. Примечательно, однако, что реплика Цыганова Монахову («Страдайте, если это необходимо, но никогда не нужно быть смешным…») сопровождается ремаркой: «скрывая брезгливость», которая делает совершенно очевидной оценку самого автора, надеющегося, что и зритель ее разделит.

Так и произошло, когда Монахова сыграл актер В. Соколовский в Горьковском театре. Соколовский разгадал мстительный умысел своего героя: он жаждет, чтоб Надежда «несчастье испытала», готов причинить ей боль, злорадствует по поводу неудач влюбленных в нее людей, и прежде всего при виде ее беды, испытывает радость, наблюдая страдания ближнего (вариант Старика из пьесы того же названия или Яковлева из «Фальшивой монеты»), и стремится опоганить, обесплодить «землю, богатую силой творческой». Это «карамазовская» позиция, в которой «страдальчество» есть оборотная сторона психологии «бессилья». Поэтому-то подобная интерпретация включает образ Монахова в «общий» конфликт пьесы.

Особенное значение философский мотив обманчивой силы приобретает у трех образов пьесы — Надежды, Лидии и Анны. Надежда богата чувством, но, не руководимое разумом, оно заводит ее в тупик. Разум же, которым богата Лидия, помогает ей разоблачить Черкуна, однако и она на первых порах обольщается им. «Не там вы ищете, где надо… не там!», — предостерегает ее Степан Лукин, точно так же как предостерегал Надежду Цыганов. Эти предостерегающие сигналы совершенно не звучат в спектакле и не доходят до зрителя, если они не введены в философскую «жилу». Лидия хоть и поздно, но убедилась в правоте Лукина, догадывающегося, чего она ищет (и он до известной степени понимает, видит философский спор пьесы), а ищет она Человека, «людей-героев, для которых жизнь была бы великой, творческой работой…». Таков критерий, у Лидии — сознательный, у Надежды — бессознательный, с каким они смотрели на Черкуна и отвергли его.

У Анны — жены Черкуна — характер мягкий, податливый, она влюблена в мужа и подавлена его превосходством. Такой ее обычно изображают — по «психологии» безвольной и по «характерности» интеллигентной, что соответствует обстоятельствам пьесы: Анна уезжает из деликатности, не желая мешать мужу, но затем возвращается, понимая, {116} что не в силах жить без него, готовая поступиться своим достоинством, — сносить его деспотизм и измены, лишь бы жить подле него. Тип — ясный, сюжет — ясный, остается его «играть». Однако актриса, вооруженная только этими данными, вскоре выходит из игры.

Уместно задаться вопросом, почему автор, обдумывая свои образы, избрал для Черкуна именно такую жену, такой тип женщины. Можно строить догадки насчет предыстории их отношений и решить, исходя из философского содержания пьесы, что безволье Анны убеждает самого Черкуна в его «силе», служит как бы контрастом, поддерживая таким косвенным способом его веру в себя, его престиж перед самим собой, да и перед другими.

Мы застаем Черкуна в момент, когда, полный самоуверенности и самоупоения, он отталкивает Анну и увлекается Лидией, считая, что нашел в ней партнера под стать себе, столь же сильного, каким он кажется самому себе. После того как Лидия обнаруживает его слабость, он идет к Надежде, поддавшись обольщению ее подспудной силы, но пугается этой перспективы, сам уже сознавая свою неполноценность, несостоятельность. В конце концов он остается с Анной, со своей «законной» женой, которая поистине оказывается его второй «половиной».

Образ Анны этим не исчерпывается. Она уехала от мужа не зря и провела время вне пьесы не без пользы для себя: она побывала в деревне и наблюдала ужасающую нищету, в которой живет народ, видела больных детей с глазами, «точно погребальные свечи», и в ужасе от всего этого признается мужу: «Я ни о чем не думала серьезно до этой поры…». Не по этой ли еще причине она поспешила обратно к Черкуну, ведь он «сильный» и, стало быть, должен помочь ей объяснить, направить ее, недаром она обращается к нему: «Ты должен научить меня…», научить, как жить и что делать. Но ведь с этими требованиями — научить, показать, повести — обращались уже к нему Лидия и Надежда, поверившие в его способность изменить жизнь. Анна сохранила эти иллюзии и после того, как ее соперницы отказались от них. Таким образом, она связана с Черкуном не только как жена с мужем. Слабость в лице Анны обращается к Черкуну, как к силе, последняя же в результате испытания тоже раскрывается, как слабость, и, следовательно, взаимоотношения между ними завязаны не только в личном плане, не только житейский, но и философский сюжет движет действие на этом участке пьесы.

Те исполнительницы роли Анны, которые, считая для себя достаточным и сверхдостаточным сюжет покинутой и любящей жены, пренебрегали «философским» как мешающим и надуманным, а слова: «ты должен научить меня…» — произносили с интонацией «обиды», подчас капризной «обиженности», поддерживая психологию жалостливости и несчастливости пострадавшей в личной жизни женщины. Судя по всему, однако, эти слова должны быть сказаны сильнее, необычнее, непохоже на привычный тон Анны, сказаны с той значительностью, которая перекликается {117} с обращением к Черкуну Лидии и Надежды, — дескать, предъяви доказательства силы, которой ты хвастаешь! В самом деле, Анна тут же говорит Черкуну: «Ты должен что-то дать мне взамен того, что взял…»

И знаменательно, что Черкун, обычно «сверхчеловечески» надменный и пренебрежительный с Анной, здесь, в этом случае, растерян — ведь голос Анны прозвучал тут, как голос Лидии. Он добился покорности Анны, а взамен ничего дать не может. И Черкун, оправдываясь и виляя, лепечет: «Не знаю… Анна! Мне так неловко…». Следовательно, у Анны, пусть неосознанно, должен быть общий фронт с Лидией и Надеждой, и, стало быть, Анна совместно с другими персонажами участвует в общих делах пьесы. Она реализует по своей линии не только житейский, но и философский сюжет, не допуская их разрыва, что так часто происходит на сцене как раз в этой роли.

### 13

Возьмем для сравнительной характеристики три значительные постановки «Варваров» — московскую (Малый театр), ленинградскую (Большой драматический театр имени Горького) и волгоградскую (Драматический театр имени Горького), тем более, что каждый из этих спектаклей подчеркивал какую-то определенную сторону пьесы: Малый театр больше облюбовал бытовой план, волгоградский — психологический, ленинградский — социальный. Все три спектакля должны нас заинтересовать, поскольку все три указанных плана должны быть учтены.

Бытовой план, сам по себе, если на нем одном сосредоточиться, конечно, не раскроет нам Горького. Однако безразличие к бытовой стороне опасно для жизненной достоверности спектакля: герои — кто бы они ни были, чем бы они ни жили в духовном, идейном смысле — живут как-никак на земле, едят, спят, рожают детей, умирают, и этот привычный быт — та правда, которую нельзя игнорировать, не только потому, что она существует, но и потому, что само-то мировоззренческое начало у героев, за которое мы ратуем, станет отвлеченным, книжным, если оно не преломится через быт, без этой плоти самому духу весьма легко испариться.

Поэтому постановка Малого театра вносит в этот вопрос весьма своевременную, мы сказали бы, предостерегающую ноту. Со всей серьезностью относится театр к обозначению пьесы как сцен из уездной жизни, чтобы отобразить эту провинцию (не только «провинциальность» как известную манеру, или характер, или даже принцип жизни, так сильно выраженный у Г. А. Товстоногова), а именно провинцию «как таковую», со всей ее «флорой и фауной».

Были воспроизведены колорит, темп жизни, вернее сказать, ее ритм (темп там, не трудно угадать, не бог весть какой быстрый), но ритм {118} своеобразный — неторопливо-ленивый. Жители — типично провинциальные фигуры (исправник, доктор, акцизный чиновник, почтовый служащий, городской голова), пестрота в этом, казалось бы, унылом однообразии. Обращал на себя внимание богатый ассортимент всевозможных чудаков — симпатичных, вроде Ивакина с его гитарой, секретами которой он увлекается, и вредных, типа Головастикова. Появлялись самодуры, застрявшие здесь со времен Островского, вроде Редозубова, и провинциальная барышня, каковая классически представлена в лице, «в личике», вернее сказать, Веселкиной. Тут и почти дикари, вроде Гриши, закутанного летом в шубу. Сюда заодно, для богатства жанра, введены приезжие путейцы, тоже своего рода признак провинции. А вот, казалось бы, неожиданная краска — амазонка, гордая дворянка, разъезжающая верхом, и ее тетка, старая барыня, и рядом с ними нищий «Дунькин муж». А там акцизный надзиратель и его жена, бредящая прочитанными ею романами, и заживо сгоревший душой доктор Макаров.

Вот картина, для которой красок не хватает на палитре, ее облюбовал театр, она его заинтересовала, как может увлечь художника задача написать жанровое полотно. Театр подтвердил, на первый взгляд, вычурное сравнение Ивакина, что город Верхополье напоминает «яичницу на сковороде».

Мы не хотим сказать, что идея пьесы была похоронена театром под толстым слоем бытовщины, однако до известной степени приглушенной оказалась, например, тема силы и бессилия, их контраст, на чем, как известно, настаивал автор. Правда, в роли Надежды Монаховой Гоголева представляла идею силы. Но каким образом представляла, в каком аспекте? Творческий мотив этой силы — по пьесе главенствующий, — на наш взгляд, не был в должной степени раскрыт актрисой. Сила, не осознающая себя, не знающая, что с собой делать, — подобный аспект дан Гоголевой, но содержание, природа этой силы оставались неясными и производили впечатление инертности, подчиняя себе Надежду. Был в этой фигуре известный элемент обреченности, роковой неизбежности, будто двигается человек с закрытыми глазами к краю пропасти, и нет ему спасения.

О Монаховой сказано, что она не только странная, но и страшная, — это-то впечатление в самом деле производила Надежда Гоголевой. С самого начала очевидно было, что кончит она плохо: может быть, самоубийством, а может быть, и безумием — тяжелым и мрачным, последнее казалось даже более вероятным. Для самоубийства как-никак нужно проявление воли, — здесь же была покорность какой-то высшей воле, слепое и безличное подчинение ей. Оттого лицезрение этой тяжело двигавшейся фигуры создавало тягостное, угнетающее впечатление. Возможно, что это была трагедия, но трагедия без катарсиса, без разрядки, без надежды, которую она таит в себе и которая так характерна для горьковского образа вообще.

Какой-то луч должен был бы пробить мрак этого внутреннего темного царства, в который Монахова так безнадежно погружена. И в этом {119} случае поистине нужна сила, чтоб нести и вынести в себе такую тяжесть и не желать избавиться от нее. И когда Надежда — Гоголева кончала с собой, казалось, что она предупреждает безумие, неизбежное при этой непосильной для человеческой психики нагрузке. Поэтому смерть ее воспринималась как желанное самоосвобождение. Такова Надежда от начала до конца в этом спектакле, и все, что происходило с ней, есть только разные ракурсы вот этой тягостной мрачности, — я даже не могу сказать, что эта сила ищет себе выхода, а ведь это одно уже дало бы просвет.

Не исключается и такая картина: эта сила искала освобождения, был такой этап, но, словно разочаровавшись в подобной возможности, обратилась внутрь, чтоб своей тяжестью согнуть и задавить героиню. Это в конце концов и случилось. Образ получился до известной степени статичный. Внешнее выражение это получило в неподвижности взгляда Надежды, в самом ее тоне, лишенном оттенков, возникла и какая-то внутренняя монотонность, граничившая с одержимостью, маниакальностью.

Другая драма в этом спектакле и по характеру героя, и по сюжету, и, наконец, по исполнению артиста вызывает к себе большой интерес. Образ этот даже оттесняет центральную фигуру Надежды, сам, незаметно и, вероятно, даже не подозревая об этом, пробираясь к центру и привлекая к себе все больше и больше внимания, чтоб, наконец, в фильме, поставленном Л. Луковым, захватить, как говорится, ключевую позицию. И мы думаем, что не сделаем серьезной ошибки, если скажем, что подзаголовок фильма «Варвары» мог бы звучать так: «Драма Цыганова».

К. Зубов, исполнявший эту роль, полностью исчерпал намек, данный в имени персонажа. Он продемонстрировал живописную фигуру жуира, человека, который любит хорошо пожить, а главное умеет пожить. Для него это, можно сказать, целое искусство, и Цыганов у Зубова овладел им в совершенстве, он мастер такого дела, оно для него призвание. Это не мешает ему быть хорошим инженером, сразу видно, что он отлично знает свое дело. Черту эту Зубов передает прекрасно — в самой атмосфере личности Цыганова, ничуть не выдвигая ее на первый план. Впрочем, главенствует опыт. Цыганов, по-видимому, строил много дорог и хотя, полагаем, звезд с неба не хватает, вернее, не стремится к этому, но дело свое знает и получает удовлетворение от него, умеренное, но все же удовольствие (мы подчеркиваем — удовольствие). Ибо без удовольствия он ничего не делает, по его мнению, смысл жизни в удовольствии, и, стало быть, он и из своей работы ухитряется извлечь мед.

Это совсем не то, что мы называем духом созидания, творческой радостью, а своего рода профессиональное удовлетворение. Уже накопленный, повторяем, опыт поддерживает его, как спасательный круг на воде, и позволяет ему особенно не волноваться. Он охотно предоставил бы Черкуну право выдвигать новые идеи, а сам оценивал бы их с позиций {120} все того же опыта, впрочем, и какой-либо новаторский проект он поддержал бы, скорее даже из чувства свойственной ему благожелательности: раз это доставит удовольствие Черкуну, то почему бы и не поддержать. Он благодушен и свое благодушие, благожелательность распространяет вокруг себя, но не из альтруизма, а из эгоизма: он предпочитает мир, улыбку, довольство, покой.

Можно представить себе Зубова в роли Басова из «Дачников», где он сумел бы широко развернуть философию такого паразитизма не как бездельничания, а как смысла жизни, вкушения плодов жизни, то есть потребительскую философию. Цыганов же прямо ее не высказывает, а те места, которые касаются философии, именно в данной пьесе Зубов обходил, он, честно говоря, не очень воспринимал этот план пьесы, но философия жизни, так сказать, на практике — в этом он разбирался, это было у него в крови.

Давно не приходилось нам видеть такой органичности исполнения. На этом фоне другие персонажи, такие, скажем, как Веселкина, Дробязгин, доктор, исправник и прочие, выглядят переодетыми актерами, играющими роль, пусть и хорошо играющими, но все же притворяющимися, не убеждающими, не поражающими нас своей жизненностью, как это удавалось Зубову. Мы видим у них не только наклеенные парики и бороды, мы видим такими же их чувства, мысли, походку и слова, мы замечаем подделку, маскировку. Опасно играть по соседству с таким актером, как Зубов, надо смотреть в оба — чуть что, и зритель сразу скажет: обман! Бывает так, конечно, что, как и в жизни, люди стараются играть какую-нибудь роль и не походить на себя, и эти «ножницы» становятся содержанием образа. Но не об этом в данном случае речь!

Цыганов — Зубов, напротив, всячески хочет сказать, что он есть то, что он есть, и другим быть не хочет. Известно, что он барин, он и старается сделать это известным, разрекламировать это как «образ жизни», чтоб каждый не только убедился в том, что это так, но даже позавидовал ему, рассматривая его барство как своего рода дар или милость судьбы. Он с вкусом и смаком показывает, вот оно что такое барство, как оно привлекательно, внутреннее самочувствие и настроение барина, и какие тут открываются возможности для «истинной» радости, наконец как философия, наилучшая из возможных, позволяющая примириться с жизнью и одобрить ее. Он переживает в себе, пережевывает (с аппетитом) это барство, он лакомка и гурман. Поэтому это мировоззрение у него в крови, достаточно простого жеста с его стороны, чтобы увидеть, с кем имеешь дело.

По тому, как он, например, подает милостыню нищему, — а он подает ее солидно, благосклонно, доброжелательно, — сразу схватываешь весь его характер и, можно даже сказать, его миросозерцание: существуют-де богатые и бедные, богатые должны кое-чем поделиться с бедными, а бедные благодарить за это богатых, таков мир, и он прекрасен, и Цыганов его благословляет! Совсем иначе (если уж задержаться на {121} этой детали) подают ту же милостыню, скажем, Анна, или Черкун, или, допустим, Притыкин.

Анна действительно жалеет бедняка, она подает сочувственно и не унижая и, больше того, стыдливым жестом, она стесняется, что больше сделать не может, и ей неловко, словно не без ее вины человек дошел до такого состояния.

Черкун демонстративно не подает милостыни и поступает так «из принципа», конечно: все должны работать, долой тунеядцев. В исполнении Н. Анненкова (в Малом театре) видно, что у него это голый тезис, пропись, за которыми таятся заурядный эгоизм и хищничество, пользующиеся столь удобным поводом, лозунгом, чтоб придать себе значительность «идеи».

А вот какой-нибудь Притыкин, тот подает милостыню с «шумом», чтоб самому заработать на этом, подчеркнув расстояние между ним, богатым, и бедным, на то он кулак и выскочка, и ему важно это морально в себе закрепить.

Цыганов этого рода расстояние не подчеркнет, напротив, сгладит, хотя, по существу, если отвлечься от формы, благожелательность Цыганова не лучше хамства Притыкина. Но благожелательность составляет вторую природу Цыганова, он стремится к тому, чтоб, поелику возможно, все приобщились к его взгляду на вещи. Он развращает Дробязгина или Притыкина, собирается развратить Монахову или Лидию и делает это вполне бескорыстно, искренне уверенный, что он желает им добра, а не зла, он просто хочет обратить их в свою веру: смысл жизни — в пользовании жизнью; добивайся этого, только и всего!

Есть в его барстве отпечаток петербургский, столичный. Столичное свое превосходство он ничем особенным не подчеркивает, оно само собой сказывается. Ведь главное тут — порода. А так как это порода, то он не навязывает себя, он таков, каков он есть. Актер показал, таким образом, определенный общественный тип. Правда, это лишь одна существенная сторона образа, соответствующая тому жанровому бытовому прочтению пьесы, которым по преимуществу ограничился Малый театр. Между тем, как мы знаем, есть в пьесе и другие мотивы, и театр сделал далеко не все, чтобы выполнить требования Горького.

Мы имеем в виду философский замысел пьесы, в котором известная роль принадлежит Цыганову. Нам случалось беседовать с Константином Александровичем на эту тему, и он не скрывал, что представляет себе философскую задачу, поставленную автором, и ту ее часть, которая выпала на долю Цыганова. Однако, сказал Зубов, он боится, по крайней мере на первых порах (беседа происходила вскоре после премьеры «Варваров» в Малом театре), как бы из-за этого философского мотива не пострадала жизненность, не говоря уже о живописности созданной им фигуры, к которой он как художник неравнодушен, — к ней, созданию рук своих. И вот, как бы спрашивал артист, не пострадает ли красота этого шедевра (как мы назвали его Цыганова), не лишится {122} ли Цыганов своей типичности — социальной и бытовой, если будет отдан в жертву этой временной, пусть и достойной философской задаче.

Образ Цыганова у Зубова развивался вначале по линии характерности старого эпикурейца, любителя пожить, барина. Эта сторона роли долго была единственной в поле зрения Зубова, пока она не стала делить место с другим мотивом и даже уступать ему первый план, — мотивом психологическим, любовной драме Цыганова. Цыганов впервые в жизни влюбился и, как оказалось, вопреки всяким (никогда не подводившим его) прогнозам, — неудачно. Он всегда позволял любить себя, сам не слишком тратясь на чувство, если даже оно могло поддержать и спасти очередную жертву его донжуанского таланта. Сейчас, когда он милостиво допустил самого себя до такого чувства, он не рассчитал и позорно в своих глазах оскандалился, было задето не только его самолюбие победителя, тут затронутым оказалось нечто более серьезное в нем, вероятно, то истинно человеческое, что таится в каждом человеке и проявление чего, по расчетам Цыганова, слишком дорого обходится, чтобы не избегать его! А это чувство возьми да и властно заяви о себе и потребуй компенсации за свою многолетнюю ущемленность и воздержанность.

И вот Цыганов уже соглашается на расплату, предчувствуя, чем это может кончиться; по традиции, заливая вином этот пожар, все более разгорающийся, завивая горе веревочкой. Он смотрит в глаза правде и видит, что ведь тут сама его жизнь поставлена на карту! Он понимает, что влюбленный в Надежду доктор может покончить с собой и что не исключена возможность, за доктором последует и он, Цыганов. Так он и говорит, сохраняя веселую мину, чтоб тем серьезнее высказать истину. Его охватывают тревога и жуткое чувство какого-то упоения опасностью, он все меньше прибегает к спасительной иронии, ибо она уже не способна более служить громоотводом, и лишь для приличия пользуется ею, только для того, чтобы, по возможности, до последней минуты сохранить достойный тон; в отличие от доктора и Монахова, которым уже все равно и которые, видя свою гибель, покорно идут ей навстречу.

Надо отдать должное режиссеру Лукову — он, по-видимому, сам был настолько восхищен игрой Зубова, что позволил ему развернуться даже за счет времени, отпущенного другим участникам фильма, сам, вероятно, и не заметив, что в результате этого его «ротозейства» на первый план выступила трагедия Цыганова, ставшая заметным (а то и решающим) сюжетом фильма-спектакля. Что и говорить, подобное нарушение пропорций нельзя амнистировать, оно неосновательно «перекашивает» горьковскую пьесу, но воздержимся и от слишком резких упреков режиссеру, готовые в этом случае разделить его слабость.

Зубов показывает, как постепенно нарастает любовь Цыганова, как она медленно и цепко охватывает его своими щупальцами, как возникает в нем легкое облако беспокойства, которому он вначале не собирается {123} придавать серьезное значение, как все более и более запутывается он в этих сетях и уже видит, что ему из них не вырваться и что единственный способ побороть эту страсть, — целиком отдаться ей! Он объясняется в любви Надежде спокойно иронически, и вдруг — всерьез, сдержанно, и вдруг — страстно, разумно, и вдруг — самозабвенно!

Он никогда не поверил бы, что способен на нечто подобное, и сейчас, в те минуты, когда он еще в состоянии взглянуть на себя со стороны, ему не хватает иронии, чтобы протрезвить себя. Он доходит уже до того, что не боится показаться смешным в собственных глазах, — обычно для него это столь важно! Он мучительно сознает глупое положение, в котором очутился, но получает неожиданное вознаграждение в сознании, что это пустяки по сравнению с захватившим его чувством.

И если в спектакле Зубов старался держаться подальше от этой компрометирующей его Цыганова опасной страсти и старался сохранить «рисунок» роли, то в фильме ему от нее не спастись, да он и не старается. Пусть будет, что будет! А Луков тут же, начеку, пользуется этим озарением артиста, пользуется его растерянностью перед всепоглощающей стихией, и пока он еще не одумался, и не струсил, и не бросился в сторону от очага пожара, — сразу, без передышки дает ему мизансцены, одну рискованнее другой. А того уже понесло, кажется, он махнул рукой и на престиж Цыганова перед самим собою, и на установленный «тон» игры и воспроизводит состояние человека, который всю жизнь держал в узде свои страсти, а они вырвались и подмяли его под себя.

При всем том, что и Цыганов, и Зубов погружены в пучину страсти, они достаточно оценивают обстановку, чтобы оба, один как артист, другой как персонаж, перевести внимание зрителя с себя — от собственного таланта, от собственной драмы — на нее, на Монахову, предлагая нам разделить их оценку этой женщины (и таким образом несколько оправдаться в наших глазах).

Кто она, эта женщина, почему она такова, в чем причина ее власти? Правда, артист так и не дошел до корня, до объяснения более глубокой причины, нужной автору, однако важно уже то, что герой и артист задумались над этим. Оба они не только переживают, но и размышляют. Вот Цыганов сидит за роялем, и музыка, которую он извлекает из клавишей, помогает ему отвлечься от всего, что сейчас мешает ему сосредоточиться, и тревожат его не только муки неразделенной любви, но и мысли, о том, где источник, в чем причина случившегося, отчего он потерпел поражение, а Надежда оказалась победительницей. Он доискивается истины — откуда его слабость, в чем ее сила, догадываясь, что это не просто встреча мужчины и женщины и сложности, возникающие на этой почве. Ему осталось одно — вести себя должным образом, проявить выдержку и остаться в этой ситуации джентльменом. Однако порой и выдержка покидает его. Вот‑вот кажется, он потеряет самообладание, он находится, что называется, «на грани». Отметим здесь Гоголеву. Ее Надежда в эти минуты, словно понимая, что происходит {124} с Цыгановым, отнеслась к нему чутко. Может быть, ее собственный горький опыт вызвал эту мимолетную вспышку симпатии, и хотя она, конечно, вполне определенно отклоняет его любовь, но в эту минуту понимает его смятение.

Если раньше, в прежних спектаклях, актер произносил подчеркнуто иронически слова Цыганова о том, что он увезет Надежду в Париж, потому что там‑де все сплошные графы и маркизы, о которых она мечтает, и эта реплика вызывала в зале смех, не безразличный артисту и, больше того, поддерживавший в нем, в Цыганове, бодрость и сопротивление своей слабости, то теперь эта ирония лишь едва окрашивает слова Цыганова. Ему уже не до смеха, не до смеха и зрительному залу, сосредоточенная настороженность которого в эту минуту становится актеру дороже.

Зубов начинает понимать, что привычная ирония Цыганова, составлявшая его оружие нападения и самозащиты, украшавшая его существование, позволявшая отталкивать от себя все противоречия жизни, что эта ирония-спасительница как принцип бытия терпит крах, становится мелкой, мелочной в его собственных глазах по сравнению с той громадой, которая поднимается в нем. Захлестнувшее его чувство оказалось во сто крат ценнее всего, чем он раньше так дорожил и что так самоуверенно защищал.

Надежда Монахова — носительница высокой духовной ценности, о чем она сама не подозревает и что не способна, вероятно, то достоинству оценить, но что видит и чем проникается Цыганов. Он испытывает известное удовлетворение от того, что Черкун, которого полюбила Монахова, сам не в состоянии понять ее, подняться до нее, даже тогда, когда он на момент увлекся ею, признаваясь, что она‑де разбудила в нем «зверя». Но так как только это она в нем разбудила, то и тогда, когда он, наконец, обратил на нее внимание, он не увидел, не понял ее. Цыганов — Зубов констатирует это с горьким злорадством, но ему от этого не легче.

Слова Цыганова о том, что силу, так же как и ум, нельзя приобрести в универсальном магазине, — эти слова в исполнении Зубова лишаются напрашивающейся тут двусмысленности, даже малейший оттенок такого рода исчезает у него. Они не вызывают, как бывает порой в других спектаклях, смеха, даже улыбки зрителя, — последний догадывается, что понимать силу надо в более широком и общем смысле и дело совсем не в том, что Цыганов слишком стар для Надежды, речь, идет о важной жизненной тенденции, выразителем которой Цыганов себя считать не может, и в этом его драма.

Однако эта мысль только чуть брезжит в сознании Цыганова и Зубова, о направлении и содержании этой силы они еще не догадываются, хотя какое-то предчувствие правды, легкое беспокойство на этот счет У них имеется. Возможно, и образ Монаховой, каким он дан в спектакле, не способен точнее ориентировать артиста, во всяком случае тут образуется порог, за который Зубов не переступает. Замечание Цыганова о {125} том, что Черкун, услышав голос Надежды, хотя и откликнется, но ничего ей не даст, — не звучит, как прежде, выражением ревности, оно уже обосновано не только психологически, но еще не обосновано философски, и слова эти повисают в воздухе, звучат загадочно, не раскрыто.

В итоге можно сказать, что в процессе исполнения роли, опираясь только на характер героя, без оценки окружающего его мира в целом, Зубов дошел до самой границы понимания этого мира. Дальше он не двинулся, ибо здесь недостаточно было идти от образа, надо было бы отправляться от автора, проникнувшись авторской мыслью. На этой крайней точке, где, быть может, достаточно было мгновенного озарения, чтобы обрести желаемый результат, и остановился Зубов.

### 14

Мы укажем дальше еще на два, кроме упомянутых, исполнения, которые способствуют горьковскому звучанию спектакля Малого театра. Это — Богаевская у Е. Турчаниновой и Анна у К. Тарасовой.

У Богаевской — Турчаниновой так и чувствуется «белая косточка», порода, каковая у Цыганова — Зубова составляет предмет его особых забот и источник своеобразного наслаждения. Богаевская, напротив, словно бы устала от своего барства, тяготится им. И в самом деле, это дворянское начало, сравнительно недавно столь живительное, потеряло свое влияние: вишневые сады вырубаются предприимчивыми Лопахиными не без участия Цыгановых, которые на новом этапе пытаются сохранить прежние манеры, чтобы, так сказать, не слишком ощущать удар, весьма болезненно воспринимаемый Богаевской. Вместе с тем Турчанинова «прослаивает» этот образ тонкой и печальной иронией, чуть заметной, словно предназначенной для собственного пользования героини, иронией над собой и над окружающими.

Мы замечаем, что она, как и Цыганов, не без изящества справляется со своей драмой, она также не собирается поднимать из-за нее шум. Социальный характер и психология переданы Турчаниновой в этом образе превосходно, чувствуется позиция героини, и заключается она в понимании, что ее историческая роль, роль ее сословия и класса, кончилась или кончается, но кому ей, Богаевской, дворянству нужно уступить и почему, этого она не знает.

Когда она, признавая, что сама всю жизнь действительно ничего не делала, то есть признавая свой, шире говоря, классовый паразитизм, говорит купцу-кулаку Редозубову, имея в виду претензии на власть Редозубовых, «мы не жадничали» (выгораживая себя и обвиняя Редозубовых), то и эту истину она выражает с чувством какой-то усталости. Краска усталости удивительно подходит к ней, окрашивает в наиболее подходящий, можно сказать, исторический тон ее место в этой показанной в целом картине. Она не нападает, она уходит. Поэтому активная, {126} даже агрессивно-обвинительная интонация этой фразы, обычная у других исполнительниц, здесь отсутствует. Фраза эта звучит у Турчаниновой как-то блекло, вместе с тем душевно, проникновенно, как итог пережитого.

И еще одно обстоятельство: кажется, что благодаря Турчаниновой Богаевская живет не только своим одиночеством, своей какой-то неприкаянностью, ожиданием смерти, которой она не станет избегать, если та за ней, как говорится, придет. Собственная судьба умудряет ее, делает более наблюдательной, она все видит, словно бы понимает, что происходит вокруг, и ее оценка не очень благоприятна для всех, включая также и Надежду (ее она понять не может, и не обязательно требовать от нее этого). Кажется, еще немного, и она прозреет насчет их судьбы и станет содействовать автору в выполнении его задачи. И тут — легкая грань, отделяющая артистку от такого постижения.

И еще одна фигура в спектакле Малого театра заслуживает, чтоб ее отметили, — Анна в исполнении К. Тарасовой. Среди исполнительниц этой роли К. Тарасова ближе других подошла к Горькому, к сверхзадаче пьесы. Обычно Анну, как уже отмечалось, играли по характерности интеллигентной, по психологии слабой, беззащитной. Для изображения интеллигентности у актрис, как правило, не хватало средств, — тут надо бы самой обладать или по крайней мере воспитывать в себе упомянутое свойство. Заметим, что речь идет не об определенном социальном признаке, связанном с понятием интеллигенции как известной прослойки общества, — речь идет о духовном качестве, которое может быть свойственно и другим социальным группам. В Анне совмещаются оба эти элемента, и второй особенно должен чувствоваться в манере речи, в интонации, в известной деликатности, мы сказали бы, даже грации.

Слабость Анны у одних актрис вызывает сочувствие, у других — осуждение, но в обоих случаях она накладывает на облик Анны печать известной «жалкости», что, правда, отмечал и Горький, но, имея в виду развитие конфликта пьесы, следовало бы пожелать, чтоб эта краска не была наложена чересчур резко. Нельзя не учитывать, что характер Анны проливает свет на Черкуна и что, если слишком настаивать на слабости Анны, можно неожиданно выгородить Черкуна, его показную и наглую силу, и невольно содействовать обману и самообману, который свил себе здесь гнездо.

Тарасова без труда нашла меру и для характерности, и для психологии, потому что нашла (нам кажется, что бессознательно) то, что мы называем докладыванием роли, то есть известную идеологическую позицию, которую отстаивает Анна и которую она направляет против Черкуна. Что же это за позиция? Гуманизм, и как черта ее характера — женственного, грациозного, душевного, — и как принцип.

Как раз для того, чтобы укрепить в ней этот принцип, чтобы она его осознала, автор посылает ее в деревню. Она наблюдает там тяжелую жизнь людей, и вот ее сочувствие им и желание прийти на помощь {127} дают более правильное социальное, а не абстрактное направление ее гуманизму. Когда она говорит Черкуну, что нельзя так жестоко обращаться с людьми, как обращается Черкун, то в данном случае она не ведет спора против жестокости вообще, она имеет в виду, что жестокость ради жестокости есть принцип Черкуна — буржуазного интеллигента, капитализм заразил и его жестокостью и презрением к людям, а отсюда недалеко и до принципиальной декларации прав «сверхчеловека».

И Тарасова вкладывает в свои слова укоризны столько убежденности, чувства, искренности, настойчивости, что видишь в этом не просто интеллигентский характер, нет, — это убеждение, точка зрения, это протест во имя человека, ради человека, борьба за него. Подобная тенденция придает определенный смысл гуманизму Анны, горьковский смысл, почему автор «Варваров» и наставляет Анну против Черкуна, и позволяет актрисе проявить не свойственные Анне силу и волнение, перед которыми неожиданно, хотя и вполне закономерно, пасует Черкун. Недаром именно Анне принадлежит удивительный, прекрасный афоризм: «сильные должны быть добрыми», — тут и программа, тут и обвинение Черкуна и его философии.

### 15

Спектакль Волгоградского театра имени Горького, во многом уступающий московскому и ленинградскому, имеет перед ними то преимущественно, что постановщик его Н. А. Покровский решил заняться в первую очередь «загадкой» образа Надежды: так или иначе, но надо-де ответить на этот вопрос или по крайней мере поставить его. Весь спектакль, можно сказать, посвящен Монаховой, и все, что происходит в спектакле, служит ей чуть ли не пьедесталом. Подобный перегиб вызывает, на наш взгляд, сочувствие, если действительно согласиться, что «тайна» Надежды Монаховой, во всяком случае на сцене, до конца еще не раскрыта.

Постановщик сознательно отказался от многих увлекающих любого режиссера соблазнов, лишь бы не пострадала Монахова. Покровский вглядывается в Монахову с такой пристальностью и одержимостью, с какой Монахова вглядывается в Черкуна. Он не сводит с нее глаз и все, что не имеет к ней непосредственного отношения, готов почти игнорировать. Он даже разделяет заблуждения Монаховой, в частности ошибается, так же как и она, в оценке Черкуна, данного Черкуна, Черкуна этого спектакля, которого играет превосходный во многих отношениях артист К. Синицын. Мы охотно представляем себе его во многих других ролях, во многих других пьесах, однако не в этой, не в роли Черкуна. В этой же пьесе ему больше подошла бы, по нашему мнению, роль Цыганова, на которую, будь мы режиссерами, смело назначили бы Синицына, если бы эту роль уже не играл тоже превосходный артист А. Машков.

{128} Самоуспокоенность, уже с самого что ни на есть начала показываемая, опустошенность и пресыщенность этого Черкуна, его чисто внешний интерес к окружающему при внутреннем к нему глубоком безразличии, — весь этот подбор красок создан для портрета Цыганова, если к тому же учесть еще и подходящую внешность светского «льва», уставшего от всевозможных успехов, в том числе успеха у женщин.

Для Цыганова — это типичная фигура даже в смысле возраста, но только не для Черкуна, который подлинно энергичен, стремителен и даже страстен, хотя все эти свойства и оборачиваются в конечном итоге против Надежды. У синицынского же Черкуна нет, однако, тех внутренних стимулов, которые подспудно захватили бы такую (живущую больше инстинктом, чем разумом или опытом) женщину; ее подсознательная сфера в первую очередь должна была быть как-то задета, спровоцирована, для того чтобы все в ней пришло в бурное движение. Она не могла бы не почувствовать сразу же, простым инстинктом, до какой степени этот Черкун бессилен и давно уже выдохся, больше даже, чем Цыганов.

Надо поэтому оценить выдержку актрисы М. Соколовой, которая на протяжении всего спектакля поддерживает в себе иллюзию (не только как Монахова, но и как Соколова), что перед ней Черкун, в котором-де что-то есть, хотя в нем нет даже того, что могло бы ввести ее в заблуждение, заставить принять одно за другое и привести к роковой ошибке. Полагаем, что сам Н. Покровский чувствовал этот недостаток, который он, по-видимому, не имел возможности избежать.

Правда, надо сказать, что и другие Черкуны, которых вы видели в московском Малом и ленинградском Большом драматическом театрах, на наш взгляд, не могли удовлетворить надежду Монаховой, по крайней мере в том смысле, чтобы если не оправдать, то объяснить ее заблуждение. Тут ошибки не могло быть с самого начала — и нам, и ей бросается в глаза, с кем она имеет дело.

Например, Черкун у артиста Н. Анненкова выглядел бездушным и жестоким, и Анненков был прав, изобразив его таким, ибо тот действительно бездушен и жесток. Однако это свойство выражено было артистом настолько наглядно и, что называется, «в лоб», настолько лишено было малейших оттенков и демонстрировалось все время на один лад, что казалось странным обольщение Монаховой, особенно при той требовательности, которой она не лишена у Гоголевой. Казалось странным, что ей сразу не стало попросту скучно, ибо ведь, честно говоря, эта брутальность, эта примитивная грубость лишены какой бы то ни было соблазнительности.

Бездушие выступало здесь как прямой «результат», а не как «процесс», как кратчайшая линия между двумя точками, тут не было, наконец, даже самообольщения Черкуна, который хотел бы видеть себя именно таким чуть ли не «сверхчеловеком». Ведь в его поведении есть элемент известного наигрыша, есть как бы вызов бесхребетности, бессилию {129} и слабости окружающих, что хотя бы поначалу должно было привлечь к нему если не симпатию, то интерес, подобный тому, какой, например, возник у Лидии. Ей сразу была не по душе нагловатая резкость Черкуна, однако она готова простить этот недостаток, принимая его за выражение своеобразия и незаурядности натуры. Она, следовательно, тоже заблуждается, но, для того чтобы обмануться, нужен обман, повод хотя бы, а здесь и поводов-то не было. Недостаточно просто показать плохой характер, дурной характер, тогда опять дело будет сведено к характерности. А ведь нам важна позиция героя, и не одна голая сила, а идеология силы.

Черкуна в ленинградском спектакле исполняет П. Луспекаев, актер, которого мы можем представить себе в других ролях, в чеховских по преимуществу. Он мог бы сыграть Астрова или Вершинина, человека мягкого, впечатлительного, тонкого, но никак не Черкуна. Черкун — это совсем иная генерация интеллигенции, отнюдь не чеховская. Путь чеховским интеллигентам открывался либо в сторону таких героев, как Шишкин, Цветаева, Марья Львовна, Варвара Михайловна, то есть к демократической интеллигенции, тяготеющей к народу, пролетариату, либо в сторону тех, кто идет служить буржуазии и для кого ницшеанская мораль есть тот уровень, к которому они неизбежно должны подняться, а вернее сказать — скатиться.

Черкун именно таков, а потому чеховского склада актер не может, не вправе его играть. В спектакле получается, что чеховский герой тщится быть античеховским, насильно заставляет себя быть жестоким, сильным, агрессивным, но это оказывается ему не по плечу, и вот он обратно возвращается в свое чеховское лоно. Подобная задача, вообще говоря, не исключается, но решительно не имеет отношения к Черкуну, который вполне определенно эволюционировал в сторону своих капиталистических хозяев, чувствует себя вполне прекрасно в этой ницшеанской роли, она вполне устраивает его, нравится ему и даже «идет» ему. При всем этом, однако, видимость силы в нем есть. Недаром он так понравился Надежде, для которой чеховский герой, конечно, не идеал. И беда ее в том, что то, что она приняла за идеал силы, есть сила капиталистического варварства, а эта сила не способна больше поддержать жизнь. Вот что поняла Монахова и в чем было ее заблуждение. Он выдавал себя за героя, но не оправдал надежд.

Стало быть, мы еще не нашли Черкуна, удовлетворяющего, правда, довольно сложным требованиям, то есть такого Черкуна, которым Надежда могла бы действительно очароваться, потом разочароваться, а не, как сейчас, делать вид, что она очарована и что она разочарована, поскольку ей ничего другого не остается. Правда, в ленинградском Черкуне есть как-никак порывистость, эмоциональность, энергия, наконец молодость, и по этому одному он скорее, чем волгоградский Черкун, мог бы «обмануть» Монахову.

Без такого обмана не возникает конфликта между иллюзией и действительностью, ибо для иллюзии нет места, как бы актриса и режиссер {130} ни старались нас в этом убедить, а ведь нам тоже надо в чем-либо поначалу обмануться, хотя бы в том, что если мы сами не строим себе иллюзий, то считаем, что Надежда стала их жертвой. Увы, Черкун в исполнении Синицына разрушает всякого рода иллюзии. При всем том, повторяем, в Синицыне мы видели прекрасного актера, и нам остается лишь выразить сожаление, что мы не познакомились с его творчеством в более благоприятной для этого обстановке.

Проиграл в данном случае и Н. Покровский, который пытается компенсировать себя и Надежду другим, — не удался любовник, пусть по крайней мере удастся муж. Отношение Монахова к своей жене тоже служит ей характеристикой, оценкой. Если задаться вопросом, кому из трех Монаховых в разбираемых нами спектаклях следует отдать предпочтение, мы без всяких колебаний укажем — ленинградскому. Его исполняет Е. Лебедев, и удача артиста связана с общей концепцией спектакля, о чем будет сказано ниже.

Если Монахов Малого театра весь во власти своей мстительной ненависти и ищет случая, чтоб Надежда «несчастье испытала», ибо только этим путем ее удастся сломить, то Монахов волгоградского спектакля В. Клюкин переносит ударение с ненависти на любовь, он полон ужаса и страдания при мысли, что теряет жену. Совет Цыганова Монахову: пускай-де страдает, если иначе не может, но пусть сохраняет тогда достоинство, — совет этот не был услышан исполнителем данной роли, о чем приходится пожалеть.

Его переживаниям и сетованиям о том, что его не любят, нет предела, он изводит своими страданиями не только себя, но и свою жену и наконец нас, ни в чем не повинных зрителей, изводит своей мучительно жалкой любовью и мучительно жалкими страданиями. Он вынуждает нас к сочувствию и порой, пожалуй, добивается его против нашей воли.

В результате теряется главное: ведь Монахов губит эту «землю творческую», ведь тут мало того, что бессилие хочет поживиться за счет силы, а болезнь — за счет здоровья, но они еще и пытаются эту силу превратить в слабость, а здоровье — в болезнь, и таким низменным образом вознаградить себя — ведь вот что здесь главное! Поэтому слезы и стоны, которыми Монахов пытается разжалобить нас, а ведь они искренние, могут привести к тому, что в центре окажется не трагедия Монаховой (тем более, что та очень сдержанно и достойно скрывает свои переживания), а трагедия Монахова, и получится, что этого рода «гуманизм», отнюдь не горьковского происхождения, смягчит вину Монахова в гибели Надежды, а то и оправдает его.

Ленинградский Монахов, он воспользовался советом Цыганова, он и страдает, и любит, но делает это про себя («хотя нам и заметно»), не выпрашивает себе снисхождения. Лебедев не требует от нас ни симпатий, ни чрезмерной антипатии к своему герою, он скорее хочет, чтоб мы поняли его, чтоб отнеслись к нему объективно. Монахов у него настраивается враждебно к Надежде, хоть любит ее, и эта любовь поддерживает {131} в нем ненависть, потому что эта любовь бессильна, а бессилие вызывает в нем злобу. Слабые становятся злыми — так можно перефразировать афоризм Анны.

Монахов ничего не может предложить жене, кроме своей бесплодной любви, все-таки, правда, любви, и это не может не вызвать к нему известное сочувствие, но все же бесплодной, и это не позволяет нашему сочувствию перерасти в нечто большее, напротив, мы, присмотревшись к этой исковерканной душе, решительно желаем освобождения Надежды от ее мучительных оков. Такая объективность, познавательный интерес к своему персонажу со стороны артиста очень важны и составляют сильную сторону ленинградской постановки вообще, что нам хотелось бы указать в первую очередь.

Н. Покровский выбрал для роли Монаховой (видно, что вопрос о том, на ком ему остановиться, в первую очередь беспокоил режиссера) актрису М. Соколову — очень молодую женщину. Момент этот имеет значение, приходилось видеть в этой роли преимущественно зрелых актрис, и даже весьма зрелых, а это обстоятельство заставляло актрису даже невольно подчеркивать женские качества героини, поддерживая к ним (ведь они могут быть и недооценены), так сказать, доверие зрителя. Соколовой заботиться об этом незачем, поэтому в любых обстоятельствах пьесы внимание к ней мужчин достаточно убедительно, не в упрощенном смысле, конечно.

Красота Монаховой в этом спектакле благородная и привлекает к себе тем свойством, которое можно было бы назвать романтическим в известной мере (мы говорим — в известной мере потому, что оно могло быть проявлено острее, смелее, как выражение ее тоски по герою, по человеку, тоски, являющейся движущим стимулом горьковской героини). Она «провинциальна», как и полагается ей быть согласно пьесе, однако меньше, чем задано автором. Актриса ограничивается скупыми приметами этого провинциализма. Покровский не решался усилить этот мотив, видимо, из опасения, что провинциальность (смешные манеры, претенциозность, платья, которые она носит, вообще все, что относится к внешности, вернее сказать — вкусу, мещанскому, граничащему с вульгарностью), внимание ко всему этому может «перекосить» образ, а молодой актрисе трудно будет «сбалансировать» оба эти плана — внешний и внутренний.

Режиссер последовательно развивает линию любви Надежды, не пренебрегает и мелочью, если она способна выразить особенность этой любви. Одержимость составляет сквозную линию образа почти у всех исполнительниц этой роли, одержимость, переходящая в «идею-фикс», порой почти в патологию. Складывается тогда впечатление, что Монахова совершенно лишилась воли, что ее воля буквально парализована, и каждый раз стоит ей лишь завидеть или услышать Черкуна, как она безотчетно, автоматически поворачивается в его сторону, подобно лунатику, бессознательно реагирующему только на лунный свет. Это обстоятельство и производит впечатление болезненности, а стало быть, {132} сильно подрывает интересующие здесь автора типичность и сознательное начало.

Покровский и Соколова помогли Надежде в волгоградском спектакле сохранить известное самообладание. При всей «гибельности» своего чувства она все же отдает себе отчет в том, что происходит с ней, отчет в самом этом чувстве. Неверно будет, если скажут так: все дело в том, что она влюбилась с первого взгляда, отчего все и пошло «под откос», она не помнит себя от любви, и надо с этим примириться. Нет, она ждала этого человека всю свою жизнь, она подготовила его приход в своей душе, она давно видела его таким или похожим на такого, — она обманулась в Черкуне, а не в том образе, который законно возник в ее воображении. У нее сложился известный принцип, если угодно, идеал, который глубоко живет в ней; она отвергает домогающихся ее внимания мужчин, которые, вообще говоря, могли бы представить в нормальных условиях для нее интерес, она отвергает их, бракует, потому что они не подходят под ту идеальную мерку, которой она упрямо придерживается.

Когда старуха Богаевская говорит ей, что она — дура, Надежда отвечает (у Соколовой с большим, надо добавить, достоинством), что всяк по-своему умен. Есть исполнительницы, которые не придают этим словам особого значения, не замечая, так же как, впрочем, и в других местах текста, что она, собственно, такое там говорит. Они находят, что она слишком захвачена своим чувством, чтоб придавать значение словам, ей лучше вообще обойтись без слов.

У Соколовой же приведенные слова звучат не только осмысленно, но еще и полемически: вы‑де понимаете жизнь так, а я иначе, у вас‑де такие-то требования к жизни, а у меня вот такие. Она отстаивает свое понимание жизни, для которого ищет поддержки в своей любви к Черкуну. Черкун поразил не только воображение Надежды, но также и ее ум, тот самый, который, по ее выражению, у всякого свой. Ум ее приходит тут на помощь чувству, подсказывая ему «поле деятельности». И когда выясняется, что Черкун не тот, каким он казался и на что претендовал, то обмануто не только чувство Надежды, но и ее ум. Да, тут ошибка ума, и не только ума Надежды, ибо под этим предлогом раскрывается заблуждение довольно широкого характера, если иметь в виду оценку Черкуна и представляемой им силы в афоризме: «Дороги строят, а идти человеку некуда».

Когда в иных спектаклях Надежда не сводит с Черкуна обожающего взгляда и, «как безумная», глядит на него, то это производит часто комическое, а иногда и глупое впечатление — ведь подобную патетическую восторженность проявляет не подросток, а вполне зрелая дама! У Соколовой она еще и наблюдает за Черкуном, вслушивается в его слова, не просто наслаждаясь звуком его голоса (чего при восторженной влюбленности, пожалуй, и достаточно), она пытается проникнуть глубже, прислушивается к самому тону, каким сказаны эти слова, чтоб найти подтверждение своим мыслям. Она следит за его поступками, за {133} его поведением, она оценивает его. Правда, оценивает односторонне, не замечая оборотной стороны медали, и если ее можно в чем-либо упрекнуть, то в неверной оценке, но не в отсутствии оценки.

Следовательно, Соколова вносит важный элемент в трактовку этой роли, элемент мысли, чего, впрочем, могло быть больше и на чем глубже следовало бы сосредоточиться, но, как говорится, лиха беда начало, — опыт Покровского и Соколовой в толковании «Варваров», вероятно, будет учтен другими исполнительницами и постановщиками горьковской пьесы.

При всем том следует отметить, что Соколова боится расстаться даже на короткий сравнительно срок с той одержимостью, порой трансом, в которой, по традиции, пребывает Монахова. Соколова поддерживает это состояние довольно однообразно — повторяющимися жестами, походкой, стереотипным движением головы. И хотя — не возражаем — «зачарованность» есть черта Надежды, но выдвижение этой черты и чрезмерно щепетильное ее соблюдение приводят к скованности. Надежда выглядит у Соколовой подчас как заводная, и ее кукольность (учитывая также внешние данные актрисы) тормозит развитие мысли — мотив, который Соколова так счастливо нашла, но пока еще слабо использовала.

### 16

«Варвары» в Ленинградском Большом драматическом театре являются важным событием в истории горьковского театра, новым доказательством его сценичности и драматизма (вопреки сомнениям, которые возникают по этому поводу каждый раз в связи с очередной неудачей горьковской постановки, когда по привычке сваливают с больной головы на здоровую). Спектакль этот не просто «смотрится», а смотрится, можем засвидетельствовать, с напряжением и волнением, словно это остросюжетная «фабульная» пьеса.

Когда мы посетили спектакль в декабре 1959 года, из числа желавших попасть в театр счастливцев оказалось немного, хотя с момента премьеры прошло уже достаточно времени, — факт симптоматичный и может служить предвестником новой волны внимания к горьковскому репертуару. Чем же вызван успех спектакля? Прежде всего смелым подходом режиссера Г. А. Товстоногова к горьковской пьесе. Подход этот выразился в желании найти ключ к спектаклю в целом, чего нельзя достичь без определения жанра пьесы. Товстоногов отнесся с плодотворным (позволим себе так выразиться) недоверием к подзаголовку пьесы — «Сцены в уездном городе», с плодотворным потому, что принять это определение безоговорочно — значит получить основание для бытового, «жанрового» решения пьесы, для понимания ее как суммы сцен, а не как определенного (тут и надо задуматься, в чем эта определенность заключается) единства.

{134} Почему Горький допустил такую, можно сказать, неосторожную формулировку? Не из-за отсутствия ли традиционной сюжетности, что, как уже известно, беспокоило автора, не оговорился ли он в такой форме, предупреждая читателя, что он‑де будет иметь дело с наблюдениями, изложенными в диалогической форме, без особых претензий на драму? Так или иначе, но подобная очерковая характеристика пьесы может привести к очерковому характеру спектакля. А ведь найти жанр пьесы — это уже наполовину ее поставить. В своей статье о ленинградском спектакле Б. Зингерман[[20]](#footnote-21), недооценивший, на наш взгляд, ряд достоинств постановки, очень верно при этом сформулировал жанр пьесы, определив его как жанр трагикомедии (сам Горький дал этому повод, назвав трагикомедией пьесу «Дети солнца»).

Товстоногов действительно в этом ключе ставил пьесу, и это обстоятельство нетрудно обнаружить. Нередко, когда режиссер берется за пьесу типа «Варваров» или «Дачников», он видит свою режиссерскую задачу в том, чтобы эти разрозненные сцены «умять» и, так сказать, ловко связать в один узел, чтобы они не рассыпались, и чтобы тот или иной герой не казался лишним. А поскольку этого героя нельзя вычеркнуть (из-за авторитетного имени автора), приходится его оставлять согласно принципу «в тесноте, да не в обиде». Но согласиться, что задача режиссера, ставящего Горького, именно такова (а втайне так считают многие), — значит подозревать автора в произволе: он‑де приводит сюда тех или иных персонажей либо потому, что они чем-то ему понравились, либо потому, что они давно просились на бумагу, и вот выпал подходящий случай «разгрузиться», либо, в лучшем случае, потому, что они дополняют картину уездного города.

Постановка Товстоногова опровергает этот взгляд и, напротив, доказывает, что драматургом руководила определенная мысль, устанавливающая принцип отбора, при котором далеко не все, что ему могло нравиться или что жило в его памяти, он мог бы, если бы даже захотел, вложить в пьесу, — он сам был под контролем своего замысла. Для воплощения последнего «уездный город» был не более чем материалом, а дело вовсе не обстояло так, что самый этот материал составил пьесу.

Это важное и принципиальное различие!

При таком подходе выясняется, что пружиной этой пьесы является история. Автор пристально наблюдал признаки и приметы, симптомы назревавшего революционного переворота не на столичных, просматриваемых со всех сторон петербургской или московской аренах, — он избрал полем своих наблюдений глухой, удаленный от центра, затерянный среди необъятных просторов, один из миллиона углов России. Подспудные, вулканические процессы, которые ведут к изменению судеб всей страны, развиваются в глубине почвы, по поверхности которой, часто ни о чем не подозревая, ступают герои пьесы. Вот откуда черпает режиссер напряженные, тревожные краски для своего спектакля, — еще {135} раз вспомним, что Горький писал эту пьесу в разгар революции 1905 года и что он отразил в ней свои собственные размышления, опасения, надежды и прозрения. Этому и дал Товстоногов зримое выражение.

Вот чем объясняется напряженное состояние зрительного зала, его ожидания того, что будет дальше и как развернутся события, хотя ни особого сюжета, ни интриги здесь нет. И самих героев — хоть их тоже не подгоняет остродвижущийся сюжет — охватывает странное и все возрастающее чувство беспокойства и тревоги, которое борется с этой обманчивой провинциальной тишиной, с этой тысячелетней тихой российской заводью. Возникает предчувствие, что вот‑вот эта уездная Русь взыграет и сбросит с себя сонную одурь, как и случилось десять с лишним лет спустя в том же городе Верхополье. А выражением этой бунтующей и не осознавшей себя силы выступает главная героиня пьесы, в ней автор, несмотря на ее мещанское обличье, усмотрел радующий его симптом.

Противоречия между внешним покоем и внутренней тревогой, между провинциальной инерцией и усиленным биением исторического пульса составляют тот более широкий конфликт, который лежит в основе спектакля и определяет его сценический стиль — стиль контрастов, противоречий, столкновений и борьбы, чуждый мирному, «провинциальному» течению жизни, часто нормирующему стиль подобных постановок «из провинциальной жизни».

Уже с самого начала тишина, которую создает режиссер на сцене, провинциальная тишина, какой-то зевающий, еле просыпающийся день, как-то нехотя начинающееся действие — все это носит весьма подозрительный характер. В первую минуту вы воспринимаете раскрывшуюся вам картину как «жанр», как «быт» — глушь, провинция, тоска, но затем вы настораживаетесь, словно вы уловили ироническую улыбку режиссера, адресованную тем, кто займется созерцанием, а то и залюбуется этой своего рода экзотикой, картиной под названием «Утро в уездном городе».

Вот сидит старик Ивакин и извлекает из гитары разного рода звуки, удивляясь тому, какими они могут быть: и такими и этакими. На спектакле, помнится, меня задел и как-то обеспокоил самый выбор этих звуков, вдруг судорожный, как стон, глухой, придушенный, — в этой детали, возможно, и не осознанной режиссером, проглянул контраст между смешной внешностью доморощенного музыканта и зловещей музыкой, которая неожиданно для него самого вырывается из-под его пальцев.

Трагикомизм ситуации, запечатленный в этом эпизоде, показателен для всего изобразительного стиля спектакля, в котором «жанризм», в других спектаклях являющийся самоцелью, жанризм, подчас благодушный и имеющий в лучшем случае «познавательное» значение, становится средством для вскрытия исторической противоречивости явлений. Контраст доведен до степени парадокса, то, что мы зовем будничностью, {136} естественностью, повседневностью, нормой, внезапно оборачивается, как странность, необычность, невероятность, аномалия!

Все эти амазонки, нищие, столичные львы, дикие купцы, спивающиеся инженеры, стреляющие в себя врачи — вся эта, на первый взгляд, забавная мозаика, «яичница на сковороде», повернута как поразительная аномалия человеческого существования. Все давным-давно известное, самое что ни есть до последней степени приевшееся и приглядевшееся, поворачивается на наших глазах оборотной стороной медали и выглядит здесь как нечто из ряда вон выходящее, уму непостижимое, во что мы никогда не поверили, если бы «своими глазами» не повидали. А казалось бы, что может быть шаблоннее, чем провинция, и смысл режиссерского решения тут не в нешаблонности, не в пресловутом «остранении», когда-де можно увидеть вещи «свежими глазами», — существо дела в том, что неестественности жизни приходит конец, оттого она и начинает казаться неестественной. Это предполагает определенный угол зрения — прошлое, оцениваемое с позиций будущего. Естественное обнаруживается как противоестественное, и оба эти аспекта в своем переходе, переломе возникают перед нашими глазами в сложной диалектике их взаимоотношений.

Как добивается этого Товстоногов? Не путем гротескового заострения, хотя и такой путь не исключается, но чужд данной пьесе. Режиссер доводит образ до его квинтэссенции, дает жизнь густо, круто заваренную, доводит до ее исторической кульминации, когда уже видишь явление в его противоположности, когда оно само приходит к своему отрицанию. Тут открывается важный реалистический принцип горьковского письма. Обратимся к некоторым примерам.

Веселкина — провинциальная барышня — и Дробязгин — провинциальный кавалер — говорят, что называется, «на одном языке». На первый взгляд, это просто «провинциальный» язык, однако вряд ли подобные люди именно так говорят в «жизни», здесь — та же «жизнь», но доведенная до высшей своей точки. Если хорошо вчитаться, а еще лучше вслушаться в эту речь, — она возникает как чудовищная смесь дикости и галантности. Достаточно режиссеру и актерам взять за отправную точку язык героев, чтоб, ориентируясь на него, найти их характер, понять их.

Обычно Веселкину и Дробязгина изображают провинциальными «барышней» и «кавалером» (все это правильно, и я не спешу тут с упреками режиссерам), изображают их, но и только, изображение не выходит за пределы жанра, портрета с натуры. Веселкина у В. Талановой и Дробязгин у В. Фетисова — образы с определенной выразительной, тенденцией, запечатлевающей провинциальность как тип, все подчиняется этой тенденции. В данном случае им свойствен «наигрыш»: не актеры наигрывают, а герои наигрывают, наигрыш — их естество, эта ненормальность — норма. Они постоянно пребывают в таком несколько возбужденном состоянии и, можно сказать, соревнуются друг с другом в этом отношении. Они всячески стараются дать понять и себе и другим, {137} чтó они представляют собой: во всяком случае они не «провинция», а, напротив, нечто столичное, заграничное, «умственное», к чему они тянутся изо всех сил, и этим лучше всего подтверждают свою образцовую провинциальность и мещанство.

Веселкина и Дробязгин составляют то, что называется «парочкой», они двигаются, думают, смеются, молчат (виноват, они никогда не молчат), сердятся, веселятся, так сказать, синхронно. Они не говорят, они болтают — болтовня и есть их стиль она стала их стилем в спектакле. «Болтовня» выражена не только в манере речи, но и в походке, в жестикуляции, во всем их одновременно жеманном и развязном поведении. Тут, стало быть, не отдельный признак, тут проступает сама их природа, суть. В чем выражается «болтливость» применительно к их движениям? В суетливости! Режиссер дает им разнообразные «кривые» для их движений на сцене, орбиты, по которым они несутся. То они спешат и вдруг останавливаются, мчатся дальше, повернут в одну сторону, в другую, туда, сюда, обратно, — ничего нельзя понять, нет логики в их действиях, и в этом-то вся их логика. Тут определенная образность движений, а не их натуралистическое правдоподобие, и нагнетание этой характеристики доводит образ почти до символа, до высокого реалистического накала.

У всех персонажей спектакля есть свойственный каждому ритм, внутренний и как следствие внешний, — ритм поддерживается на протяжении всего спектакля, — так, что возникает некая беспрерывная цепь явлений, одно переходит в другое. Важно отметить, что эти ритмические линии нигде в спектакле не обрываются, чтоб снова начаться (что вполне отвечало бы жанру «сцен»). Нет, одна переходит в другую, вытекает из другой, и эти беспрерывные волнистые пересекающиеся линии создают пластическую цельность спектакля.

Лидия Павловна имеет свой ритм, противоположный Веселкиной. Тут не наигрыш, напротив, сосредоточенность, — она одна из тех, кому поручено думать в пьесе. Ее речь, жесты, походка носят энергический характер, однако она не спешит, не торопится, не суетится, она сохраняет при всех обстоятельствах достоинство, которое окрашивает ее чувства и мысли. И в этом случае даются сгущенность и заостренность образа, в котором важно не простое правдоподобие, а квинтэссенция, концентрация.

Кульминацией спектакля является «валтасаров пир», как говорит о дне рождения Богаевской Павлин, — картина, обычно изображаемая как уморительная кунсткамера провинциальных типов. Товстоногов к веселым, радужным краскам решительно добавил черной, — улыбка и ужас сменяются на лице зрителя. Если обычно это провинциальные именины, то здесь в смысле стиля это скорее «пир во время чумы». Веселятся до упаду или сплетничают, завидуют, ревнуют, хорохорятся, — но всех по неизвестной причине охватывает лихорадка. Сквозь скуку провинциального быта проглядывает сначала незаметно, затем все решительнее ее второй план — тревога, опасность: быстро, быстро спускаются {138} сумерки, зажигаются фонари, еще сильней подчеркивающие тьму; пьяный Гриша, толстый и смешной, впадает в исступление, он уже не смешон, а страшен, и в безумном разгуле расшибает фонари. Быт резко переходит в фантастику, кажется, из углов выползают жуткие тени, заполняя собой сцену, поистине возникает «валтасаров пир»…

Еще один мотив постановки должен быть отмечен, поучительный, на наш взгляд, и плодотворный. Режиссер изучает в каждом персонаже не только его психологический и общественный тип, Редозубова или Цыганова, Монахову или Богаевскую, — его интересуют при этом их «человеческие» свойства, а следовательно, и то обстоятельство, что ничто человеческое им не чуждо. Подобный мотив делает более основательной их психологическую и общественную характеристику. Товстоногов позаботился об этом мотиве, делая более убедительной всю эту человеческую комедию, ибо хотя она, конечно, комедия и вызывает наше осуждение, но вместе с тем, однако, и человеческая.

Вот этот принцип способствовал успеху Лебедева, о чем уже шла речь. Человеческое мы обнаруживаем и у Редозубова с его неожиданно трогательной и беспомощной любовью к дочери. Ему кажется, что он держит ее в ежовых рукавицах, на деле — он в ее руках. Катя любит отца, вернее сказать — жалеет, и проступает оборотная сторона редозубовского величия — беспомощность. Режиссер обнаруживает эту беспомощность «человеческим» образом. Нельзя обвинить режиссера в том, что он‑де хотел нас разжалобить зрелищем страданий отца и таким, видите ли, косвенным путем выгородить варвара. Но эта черта приближает к нам все, что происходит, — участниками комедии оказываются живые люди, а не «исторические персонажи», последние, что и говорить, имеют познавательную ценность, но познавательность подобного рода часто рационалистична и, лишая нас человеческого переживания, ослабляет силу нашего познания, чего, по-видимому, и опасался режиссер.

Отметим также артистку Л. Волынскую, исполнительницу роли Притыкиной, — пожилой женщины, приобретшей (за деньги) молодого мужа, развязного нахала. Покупка эта обошлась ей дороже, чем она поначалу рассчитывала, он только и делает, что издевается над ней и помыкает ею. И в спектакле она не просто смешная кумушка, ошибшаяся в своих планах, нет, тут до известной степени возникает и драма (что можно рассматривать как наказание за «преступление»). Она страдает, но пытается сохранить достоинство, у нее появляется чувство юмора, горького юмора. Считая справедливым возмездие, она говорит: «не ходи сорок за двадцать», и вот, наконец, стоит перед нами убитая тем, что муж бросил ее и обобрал. Мы должны признаться, что этот эпизодический персонаж впервые был замечен нами, обычно он составлял не более чем штрих в картине, не более чем признак «провинции», а тут мы задумались над человеческой судьбой, что содействовало восприятию и судьбы исторической, то есть этот личный мотив подчеркнул общественный.

{139} Правда, такой подход к пьесе, в основном верный, должен быть все же применен с осторожностью, чтобы «человеческое» не вынудило у нас, пользуясь увлеченностью режиссера, снисхождения к «варварам». Об этом уместно сказать еще потому, что (как уже отмечалось) режиссер все же допустил просчет, когда искал актера для своего Черкуна, своим выбором актера сделав героя человеческим, и даже слишком человеческим для той античеловеческой миссии, которую он выполняет. Иными словами, второй план, под которым имеется в виду в данном случае натура человеческая, прорывается на переднее место, искажая профиль образа и его назначение.

«Человеческий» подход к человеку принес свои плоды в изображении Цыганова актером В. Стржельчиком. Это совсем иного рода Цыганов, чем у Зубова. Там был барин, да еще русский барин, в этом своем барстве, можно сказать, как сыр в масле катавшийся, а девиз «пользуйся жизнью» имел в его лице весьма усердного и даже, надо сказать, опасно соблазнительного последователя. Стржельчик — поистине петербургский Цыганов, рядом с ним зубовский скорее все-таки московский — по широте своей, по добродушию. У Стржельчика он «по-петербургски» холоднее, лаконичнее, скептичнее, злее — он не столько барин, сколько «белая косточка», вероятно, студентом он был «белоподкладочником» (чего о зубовском Цыганове не скажешь), много в нем также чистоплюйства, изыска, природного высокомерия, которое, правда, смягчено иронией.

Весь мир для него — объект иронии; «провинциальная жизнь», возмущающая Черкуна, для него, наоборот, лишь материал для забавы. Он утверждает себя, все отрицая. Он не представляет себе, чтобы что-либо в мире вне его могло как-то приравняться к нему, Цыганову, получить право на дружбу с ним, тем более на фамильярность. Он холоден и церемонен со всеми, со всеми одинаково. При своих внешних приятельских отношениях с Черкуном незаметно, однако, чтобы он сколько-нибудь был близок к нему, он и от него держится на некотором расстоянии, всякое сближение он по характеру своему, должно быть, считает признаком дурного тона. Кроме того, грубоватые, «мужицкие», как он их, вероятно, окрестил про себя, манеры Черкуна не вызывают в нем особого восторга. Он снисходительно-насмешливо их принимает, поскольку они дают ему повод развлечься, рассеяться, они его забавляют. Таков Цыганов Стржельчика — я подчеркиваю: не только по воспитанию, по происхождению, по умонастроению, по мировоззрению наконец, — нет, он по своей природе таков — натура у него холодная, брезгливая, щепетильная.

Заслуживает быть отмеченным талант режиссера, заключенный в умении найти актера на роль. Видеть, на что способен актер, даже когда последний еще и сам неспособен в этом разобраться и не знает, что ему, собственно, нужно, — это умение заранее угадать актера в роли обеспечивает половину успеха. Подобная способность есть воистину дар божий!

{140} И если режиссер (какие бы богатые мизансцены ни рождала его талантливая голова и какие бы сценические формы ни изобретала его фантазия постановщика), если он не сумеет разобраться в актере, — дело плохо! Я останавливаюсь на этом еще потому, что мне кажется, тот режиссер, у кого слабо развита эта важная способность, должен как-то стараться ее все же развивать, думать, искать, учиться, а не с сомнительной гордостью заявлять, что он‑де не «педагог», он‑де автор спектакля.

Я следил за Цыгановым — Стржельчиком внимательно, с некоторым даже беспокойством, откровенно говоря, не ожидая больших результатов, интересуясь, как все же этот бездушный, холодный, высокомерный человек поведет себя, когда столкнется с Надеждой, сможет ли в эту опустошенную душу войти любовь. А она вошла, вошла и перевернула ее, заполнила теплом, добром и человечностью. И его драма не в том, как мне показалось (когда я прикидывал, как тут может повести себя актер при его фактуре «аристократа», фата и «злодея»), не в том, чтоб, желая освободиться от любви, увязать в ней еще глубже, пока наконец сам не пойдешь ей навстречу (как, скажем, играл Зубов). Нет, Стржельчик — Цыганов сразу идет ей навстречу, для него это решенный вопрос, и драма его лишь в том, что любовь пришла поздно в что она не разделена.

В пьесе говорят, что Цыганов «пьет насмерть», — замечание, которое полностью мы оценили только у Стржельчика. У Зубова это обстоятельство не имеет значения: он пьет чуть больше прежнего, только и всего, но и прежде он много пил, всегда пил. «Женщины» и «вино» — смысл его существования, более чем естественно видеть его за бутылкой шартреза. (А, кстати, с каким вкусом и с каким французским «прононсом» произносит он у Зубова это: «шартрез»; родное, близкое слово, в его устах оно звучит как имя лучшего друга; и когда он знакомит Гришу с шартрезом: «Шартрез, юноша», кажется, что он знакомит его с человеком, будьте-де знакомы, редкий человек!) Цыганову — Стржельчику вино служит не для наслаждения, а для спасения, он пьет жадно, с горя, глушит себя вином. И, странное дело, вино делает его не хуже, а лучше, облагораживает его, он делается, можно сказать, одухотвореннее, чище, вино помогает ему сосредоточиться, поглубже уйти в себя.

Чем больше он пьет, а пьет он насмерть, тем меньше пьянеет, напротив, трезвеет, приобретает способность бесстрашно оценить обстановку, в которую попал. У него открываются глаза на его драму. Все то, что в обычных условиях помогало бы ему, — его ирония, привычки, жизненный опыт, то, что составляет его сознание, затемняется, эта помеха сейчас устраняется, и вот он остается один на один со своей страстью и понимает, что деться ему некуда, что постигшее его несчастье есть расплата за всю безнаказанно проведенную им жизнь, а стало быть, свидетельство его краха, и не только в личном, но и краха всей его жизненной позиции. Таким образом, и в этом случае второй {141} («человеческий») план помогает уяснению идейного содержания, сверхзадачи пьесы. А сейчас о Монаховой в этом спектакле, заслуживающей особого внимания.

Когда-то Алексей Дикий, ставя «Мещан», обратил этот заголовок ко всем без исключения персонажам пьесы; самому Нилу, как говорится, только в последнюю минуту удалось уйти от преследований режиссера. По-видимому, и Товстоногов допустил ту же ошибку, адресуя слово «варвары» ко всем героям пьесы. В свое оправдание он мог бы сказать, что понятие «варвары» толкуется по-разному, не только отрицательно, как «мещане», но и положительно, и в осуждение, но и в похвалу. Эту похвалу режиссер и воздает Надежде Монаховой, которая выступает у него варварски первобытной, первозданной, чистой. Сравнение с землей, богатой силой творческой, он предлагает понимать в буквальном смысле, это‑де еще нетронутая, неоскверненная, девственная почва, почему она и противостоит другим воистину варварам с их лживой, дряхлой, фальшивой цивилизацией.

Доискиваясь причины подобной концепции, мы могли бы объяснить ее как реакцию на те отвлеченно-абстрактные, абстрактно-романтические толкования Надежды (да не только Надежды, а быть может, вообще женщины на нашей сцене), когда то, что связано с особенностями пола, физиологией, женской психологией, подчас начисто игнорируется, когда Надежда взыскует человека, но человека «вообще», умопостигаемого героя, у которого есть все, кроме пола, каковой во внимание не принимается, поскольку этим как бы принижается герой.

Возможно, что подобные Надежды и бывали на сцене и что такой перегиб в этой или в других пьесах действительно имел место, однако наше допущение есть максимум возможной аргументации в защиту режиссера понравившегося нам спектакля. Ибо согласиться с ним нельзя.

Примитивизм, поднятый до некоего поэтического уровня, вообще говоря, законен. Однако по поводу Надежды Монаховой наибольшее, что можно сказать, — это то, что такой подход есть лишь первая ступень к постижению образа, своего рода контроль над его «заземлением», но все же относительный, ибо в пьесе сказано не просто «земля», но земля творческая. Если же настаивать на этой «прозе» и изгонять поэзию, поэтическое обобщение, — получится то, что произошло в ленинградском спектакле. Надежда там не ищет героя и даже человека, ей, судя по всему, достаточно на первое время «мужчины».

И если согласиться, что эта, позволим себе так выразиться, «взыскующая плоть» есть рациональное зерно сего иррационального образа, то надо все же отдать должное артистке Т. Дорониной: в ее исполнении этот мотив не проявляется грубо, двусмысленно и тем более неэстетически. Можно сказать даже, что томление молодой плоти тут по-человечески понятно и, так сказать, «заслуживает снисхождения». Во всяком случае в этом есть правда жизни, которую, вообще говоря, скрывать было бы нелепо.

{142} Но в отношении данного горьковского образа — это далеко не вся правда, а при упомянутой трактовке — и прямая неправда. Надежде принадлежит фраза действительно рискованная. Когда Цыганов предлагает ей стать его женой, она, отказывая, ссылается на его возраст и говорит так: «Ведь важен мужчина, а не что-нибудь другое». Не исключается, что Горький, учтя случайности сценической интерпретации и те вольности, которые возможны здесь на «законном основании» (ибо текст именно таков), в дальнейшем отредактировал бы эту фразу, чтоб не вводить в искушение малых сих. Мы должны, однако, засвидетельствовать, что ни одна из виденных нами до сих пор Надежд не поддавалась этому соблазну.

Обычно эта фраза произносится не впрямую, предполагается, что просто у Надежды такая манера говорить: «мещанская», такой стиль. Надежда должна произносить эти слова, не придавая им специфического значения, она думает в этот момент о серьезном, но слова ее звучат двусмысленно, — различие здесь существенно. В исполнении же Дорониной выступает лишь слегка завуалированно то, что принято называть «вожделением», сопровождаемое вспышками обиды оттого, что момент обретения упомянутого «мужчины» слишком отодвигается. Свою досаду и отчаяние по этому поводу она выражает всем своим существом, я чуть не сказал, телом. А Цыганову, по воле режиссера, дана тут следующая, чисто фарсовая ситуация; он падает на колени, хватаясь за голову: дескать, «боже мой, вы только послушайте, что говорит эта женщина», — что называется «пассаж», вызывающий смех зрительного зала.

Интонация, с какой были сказаны приведенные выше слова Надежды, и есть основная интонация образа в целом, в результате чего романтизм, с излишествами которого в изображении Надежды, по-видимому, боролся Товстоногов, вообще исчезает, герой разжалован в «мужчины» и сама Надежда, показанная в таком свете, лишается своего ореола. Трудно представить себе, чтоб эту женщину, ничем, собственно говоря, особо не привлекательную, если не считать так называемой «грации дикого животного», примитивно-однообразную, мог полюбить Серж Цыганов, «гурман и лев». Скорее она должна была бы прийтись по вкусу Черкуну с его цинизмом и открытым взглядом на вещи (они, пожалуй, на самом деле идеальная пара, и совершенно, право, не понятно, отчего они не соединились). Не понятно, почему из-за нее готов покончить с собой доктор Макаров. И даже ее муж с его «карамазовскими» душевными переливами кажется странным рядом с нею, а вся его драма непонятной, необоснованной. Поэтому, когда Анна из чувства ревности говорит о Надежде, что она «животное», то в ленинградском спектакле поневоле к этой характеристике прислушиваешься.

Лишь в самый последний момент перед самоубийством, когда она ждет ответа Черкуна как ответа судьбы (она даже одета в этой сцене не столь пародийно безвкусно, как до сих пор), какая-то трагическая {143} нота дрожит в голосе Дорониной и во всем ее облике, когда она стоит у окна, запрокинув голову, с мечтательной улыбкой на губах, чувствуется великая тоска. Никаких признаков пресловутой чувственности тут не было заметно в ней, и мне подумалось тогда, что подобное поведение ее в этот момент вызвано не страстью, которая уже позади, а смертью, которая наступит через минуту. По этому поводу можно сказать, что здесь смерть победила любовь, и что это, кажется, единственный случай, когда эту победу следует одобрить.

Если бы режиссер взял за исходный пункт этот конец, который ведь должен был перед ним маячить на протяжении всего спектакля, — он сделал бы образ более романтическим, духовно насыщенным, он не заслонил бы, как сейчас, а подчеркнул идеологию пьесы в целом.

Досадный случай, что и говорить, обидный. Однако он не может скрыть от нас всей силы, яркости, страстности этого спектакля и тех размышлений, которые он вызывает, а без его опыта не может пойти дальнейшее развитие горьковского театра.

# **{****144}** Часть пятая

### 17

Во «Врагах» впервые в русской драме появляется пролетариат как класс, так же как впервые он появляется в русской прозе в романе «Мать», опубликованном вскоре после «Врагов».

Исторически «Враги» и «Мать» были выражением тех процессов, которые происходили в рабочем классе: сплачивания, собирания сил, готовности к новой борьбе после вынужденного отступления. Отсюда строгий стиль, суровый оптимизм пьесы и романа, тот дух спокойствия, уверенности, сдержанной силы, с которым так резко контрастировали истерические метания буржуазной литературы. В основе сюжета лежит эпизод классовой борьбы на ткацкой фабрике. Рост сознания рабочих, о которых фабрикант Скроботов говорит, что раньше они «смиренно просили», а сейчас «требуют», локаут как ответ на эти требования, случайный, анархический, в конечном итоге спровоцированный выстрел в владельца фабрики, расправа с рабочими. Этот эпизод вырастает в широкое историческое обобщение классовой борьбы в России накануне 1905 года.

Буржуа Бардин и Скроботов, фигурирующие в качестве совладельцев ткацкой фабрики, выполняют в пьесе определенную функцию — один, Скроботов, выступает как «злой», второй, Бардин, как «добрый». Один — воинствующий буржуа, сторонник «крутых мер», другой — либерал, предлагающий тактику «полюбовных» отношений. Один открыто считает себя врагом, второй рекомендует себя как друг. Один — идеолог войны, другой — «мира». Между ними ведется своеобразный спор о том, какая политика вернее приведет к цели, одинаковой {145} для обоих. Бардин вначале считает себя выигравшим спор, поскольку тактика Скроботова привела к волнениям среди рабочих и к убийству фабриканта. Первый акт заканчивается смертью Скроботова, после которой дирижерскую палочку берет в руки Бардин. В течение последующих актов, в которых Бардину предоставлена, так сказать полная свобода действий, выясняется, что его политика заигрывания с рабочими не пользуется успехом и что сам он, постепенно, под шум либеральных фраз, отступает на позиции Скроботова. По Бардину Горький и направляет основной огонь разоблачения.

Бардин на каждом шагу проповедует «добрые» отношения хозяев к рабочим и «добрые» отношения рабочих к хозяевам. Он уговаривает и тех, и других, утверждает, что он защитник всеобщих интересов. Пьеса и выясняет истинную цену этой декларации. Бардин контролируется в этом смысле с двух сторон: и со стороны, к которой принадлежит, и со стороны, по адресу которой делает свои дружеские заверения.

Бардин жалуется, что домашние не любят его, что рабочие ему не доверяют, что «кругом враги». Он, чего доброго, вообразит себя одиноким. Тут заключена существенная для пьесы мысль. Бардин собирается убедить нас, что он делает все, что может, уговаривает и тех, и других, и если его проповедь мира не встречает отклика, то пусть все видят, что он не виноват. Эта позиция характерна была для буржуазной интеллигенции, которая называла себя внеклассовой, претендовала на роль беспристрастного посредника и в этом качестве звала идти за собой. В пьесе «интеллигент» Бардин в то же время фабрикант, и, таким образом, очень четко обнаруживается связь между его идеями и его классовым положением, между его словами и его делами, которые являются истинными хозяевами его поведения.

В продолжение действия он каждый раз то левеет, то правеет, то наступает, то отступает, то делает шаг вперед, то тут же назад. Его то и дело называют дряблым, нерешительным, бесхарактерным, но это вовсе не потому, что он по натуре своей именно такой, что он бесхарактерен как личность. Ленин писал: «Глубоко ошибается новая “Искра” (меньшевистская. — *Ю. Ю*.), думая, что половинчатость есть моральное, а не политико-экономическое свойство буржуазной демократии…»[[21]](#footnote-22). В пьесе показано это социально-экономическое происхождение бардинской «бесхарактерности».

Бардин требует увольнения Дичкова, он уже дал обещание рабочим, ведь он «добр», он — за демократию, а Дичков явно противоречит ей. Однако он готов взять назад свое обещание, поскольку, оказывается, Дичков «так необходим». Только что он был против Дичкова, сейчас он уже за него. Этот переход он совершает довольно легко. Говоря словами Ленина, «буржуазному демократу ничего не стоит сегодня написать одно, а завтра другое»[[22]](#footnote-23), тем более сказать сегодня одно, а завтра другое. {146} Он возмущается действиями жандармерии, он против самодержавного режима, он за «свободу», однако когда арестовали Синцова, он считает эту меру в конце концов разумной. Ему нравится рабочий Греков, но он предупреждает Надю, что в своем расположении к таким людям «не надо терять чувства меры». Когда эта половинчатость бросается в глаза и ему говорят, что это не очень принципиально, он довольно простодушно выбалтывает, что «надо защищаться».

В революции 1905 года либеральная буржуазия претендовала на руководящую роль. Либералы прикидывались друзьями народа, заигрывали с народными массами, манили их демократическими лозунгами, чтобы в конечном итоге обмануть их.

Ленин неоднократно писал по поводу «половинчатости и дряблости» либералов, их «колебаний и боязливых оглядок назад»[[23]](#footnote-24), о том, что их демократизм «лицемерен»[[24]](#footnote-25). История, учил Ленин, показывает сотни примеров того, как «буржуазные демократы выступали с лозунгами не только полной свободы, но и равенства, с лозунгами социализма, не переставая от этого быть буржуазными демократами, и внося этим еще больше “затемнения” сознания пролетариата!»[[25]](#footnote-26) Ленин звал к разоблачению обмана либералов. «Не только наша революция, но и опыт других стран показали, что именно обманом поддерживается влияние либерализма среди многих слоев населения. Борьба за освобождение этих слоев из-под влияния либералов — наша прямая задача»[[26]](#footnote-27).

Вот какими обстоятельствами следует объяснить, что пролетарский писатель Горький сосредоточил столько внимания на фигуре Захара Бардина.

Значение исторического подхода к этой пьесе трудно переоценить, при этом, однако, неудачи многих спектаклей объясняются тем, что в пьесе видели только «исторические сцены», исторический «жанр», добивались одного: колорита эпохи, верности эпохи, достоверности типов — фабриканта, помещика, генерала, рабочего, революционера, интеллигентки.

Самое важное, однако, это — мысль, сопровождающая все события пьесы и придающая им высокий идейный смысл, мысль о том, что в пьесе встречаются не только два класса, из которых один должен уступить место другому, как это было не раз в истории. Встречаются два мира: один заканчивает собой предысторию, другой начинает историю человечества. Мир уходящий, где господствует частная собственность, и мир будущего, в котором господствует человек, — вот идея пьесы. Пришли исторические сроки — эпоха последнего и решительного боя. Неминуема гибель одного мира, несмотря на его временную победу, неминуемо торжество другого, несмотря на его временное поражение. {147} Характерная черта пролетарского лагеря пьесы — спокойствие. Характерная черта буржуазного — растерянность. Этот контраст спокойствия и растерянности, составляющий лейтмотив пьесы, можно проследить на всем протяжении действия.

В первом акте Татьяна обращается к спорящим Михаилу и Николаю: «Кричите?.. Все почему-то начинают кричать…». Она рассказывает Николаю об одном полицейском, который ей напоминал Михаила. Николай разводит руками: «Не вижу сходства с братом». Татьяна продолжает: «Он, полицейский, тоже всегда торопился куда-то… стараясь поскорее достичь чего-то… а чего — он не знал». «Когда у человека есть ясная цель, — поясняет Татьяна, — он идет спокойно. А этот торопился. И торопливость была особенная — она хлестала его изнутри…»

Эта тема развивается дальше. Михаил уходит на фабрику, добившись согласия закрыть ее. Он заявляет брату, что «великолепно» себя чувствует, что он бодр и молод душой. Николай, глядя на Михаила, отвечает, может быть безотчетно, под влиянием разговора с Татьяной, что это не молодость, а скорее нервозность. Михаил смеется: «Вот я тебе покажу нервозность! Увидишь!» И, смеясь, уходит.

Спустя час он смертельно ранен в результате той торопливости и нервозности, о которых ему говорили. В финале акта ту же тему подхватывает Левшин: «Помер. Торопил, торопил всех, а сам — вот…». Эта торопливость — от тревоги, от того, что теряется под ногами почва, — тут не только личное самочувствие в условиях острой ситуации, но и социальный мотив. Михаил отказывается признать это и твердит о своей молодости и жизнеспособности.

В том же диалоге Николая и Татьяны автор точно формулирует свою мысль:

«Николай. Вы хотите сказать, что энергия брата бесцельна?

Татьяна. Да? Так вышло? Я не хотела этого сказать…»

Энергия Михаила бесцельна. Он мнит себя завоевателем, хвастает своей энергией, но энергия его уже бесполезна, бесцельна. Отсюда его «торопливость». Яков Бардин говорит: «Нравятся мне эти люди!», то есть рабочие, потому что «они спокойно верят в свою правду…». У них есть своя цель, которой уже не имеют Скроботовы. Господствующий мир уже не имеет цели, не имеет будущего, его историческая миссия закончена, но добровольно он не уйдет, он станет упрямо сопротивляться, и чем бесполезнее будет его упрямство, тем безжалостнее и мстительнее он будет к тем, кому он должен уступить.

Этот дух мстительности отлично выражен в Клеопатре. Ее истеричность тоже не только личное, но и социальное свойство. Она мечется по сцене, набрасывается на Захара, на Полину, на Татьяну, на Надю, она с каким-то сладострастием говорит о Рябцове: «… я бы велела его пороть каждый день до суда…». Она, кажется, сама не прочь заняться этим. Действие в пьесе происходит накануне 1905 года, но не трудно предвидеть, что немного времени спустя та же Клеопатра будет требовать «крови».

{148} О том, что мир Клеопатры шатается, свидетельствует движение в интеллигентской группе пьесы. Буржуазия не в состоянии вдохновлять большими идеями, ставить высокие цели, она удерживает обманом и уже не может удержать у себя все лучшее, что есть в ее стане. В одном этом — грозное предзнаменование ее судьбы. И среди интеллигенции — тревога, правда, иного порядка, чем у Скроботовых.

Яков обращает глаза к противоположному лагерю, но, разъедаемый рефлексией, неспособный к действию, он ограничивается осуждающими репликами в одну сторону и поощрительными — в другую. Этот паралич деятельной сферы есть наказание за позицию интеллигентской мнительности, сомнения, боязни сделать решительный шаг. Когда пришел момент и Яков решил, где ему быть, он уже не в состоянии сделать этот шаг, он живой труп.

Для Татьяны Луговой «еще недавно жизнь была ясна, желания определенны…». У нее, вероятно, не было никаких расхождений со своей средой, наоборот, эта среда приносила ей, талантливой актрисе, успех, славу, богатство. Желания были определенные, жизнь ясная. Сейчас возникают противоречия. Очевидно, этот конфликт назревал и раньше, но только события, в гущу которых она попала, обнажили его. Большую роль в этом процессе играет то, что она актриса. Как художник она испытывает тревогу от того, что ее талант лишен чего-то важного, без чего талант этот не может дальше развиваться.

Она заявляет своему мужу «с тоской и с силой», что чувствует себя слабой и безоружной перед зрителем, потому что хочет «говорить слова, полные огня, страсти, гнева… слова острые, как ножи, горящие точно факелы…». А «таких слов — нет» у нее. «… Я хочу бросить их людям множество, бросить щедро, страшно!.. Пусть люди вспыхнут, закричат, бросятся бежать…» Эта тоска по «таким словам», по героическим словам, обращенным к толпе зрительного зала, в высшей степени симптоматична. Но таких слов ей не может дать среда, где все живут, «враждуя, ничему не веря, ничем не связанные». Она вынуждена произносить слова, которые вполне удовлетворяют ротмистра Бобоедова. Бобоедов высказывает ей свой восторг, он, так сказать, успокаивает ее: все, мол, хорошо, мы довольны, нам больше ничего не нужно, продолжайте так и впредь. Бобоедов доволен, но Татьяна нет. Она тоскует по жизни, «в которой искусство было бы всегда необходимо… всем и всегда! Чтобы я не была лишней…»

Так возникают внимание, симпатия, с какими она приглядывается к рабочим — Синцову, Левшину, Грекову. Мешают же ей сделать решающий шаг предрассудки индивидуализма, ей свойственна философия противопоставления «героя и толпы». Даже когда она мечтает о «таких словах», она хочет быть «владыкой людей», но не (если так можно выразиться) самими этими людьми, так, чтобы в ней самой как бы заговорил голос этих людей. В чем и было бы ее счастье. Она готова облагодетельствовать людей и даже — допустим — принести себя в жертву в порыве самоотвержения, но и здесь будет присутствовать эта нотка {149} «героя и толпы». Для нее народ есть нечто такое, что противостоит ей, но его в себе и себя в нем она не чувствует. Тут есть всегда некоторый элемент филантропии, даже если он сопровождается лучшими намерениями. Естественно, что ее больше увлекает эффект «владыки людей», эффект романтического жеста, красивой позы. Оттого она спрашивает о рабочих, почему «они так просты». Она догадывается, что там найдет то, чего не находит у себя, и потому так настойчиво указывает: «Должна быть у них страсть!»; «Должны быть герои!..». Но понимает эту страсть и этот героизм по-своему, индивидуалистически.

Когда Левшин говорит ей: чтобы жилось лучше, надо уничтожить «копейку», она разочарована. Это нисколько непохоже на те эффектные образы, которые рисуются в ее воображении. Класс, к которому она принадлежит, до последней степени будничен, прозаичен, меркантилен, скучен, «буржуазен». Протест против этой буржуазности возникал в пределах буржуазного общества и очень часто в эстетической сфере. Однако, как нам известно, — исторических примеров тому не мало — не все протестанты в конечном итоге отличались от тех же буржуа. И все же этот протест может быть и прогрессивным. И если по инерции сохранять свои представления, переходить с ними в другой лагерь, как, например, это происходит с Татьяной, — можно испытать разочарование, даже почувствовать себя одинокой: от одного берега отошла, к другому не умеет причалить. Одиночество, это, конечно, совсем иное, чем лицемерное одиночество Бардина. Татьяне еще предстоит серьезный процесс этого перехода, или, как в будущем скажут, «перестройки».

Позиция Татьяны на протяжении действия — сомнения, колебания, топтание на месте. Позиция, которая начинает обращать на себя внимание обеих сторон. «… Кто вы? Я хочу видеть всех людей определенными, я люблю знать, чего человек хочет!» — прямо обращается к ней Клеопатра. Она требует определенности, или — или. «Надо чем-нибудь быть, надо!.. Чему ты смеешься? Надо! Нельзя жить и хлопать глазами, ничего не понимая!» Так говорит Надя. Левшин при всей своей снисходительности осторожен с Татьяной, недоверчив.

Если, с одной стороны, перед Татьяной стоит Яков как символ того тупика, в котором она может очутиться, то, с другой стороны, перед ней Надя как выход в более оптимистическое будущее. И если Татьяна медлит в своей двойственной позиции, то Надя хочет избавиться от всякой двойственности. Она намерена быть «определенной». Татьяна советует Наде не ставить перед собой вопросов. «Как ты будешь жить?» — спрашивает она. «Не так! Ни за что — так!» — отвечает Надя, которую Синцов учит не бояться думать, — «бесстрашно, до конца!..»

Вопрос, который он хочет бесстрашно разрешить «до конца», есть все тот же вопрос о «добре». «Добро» не случайно вызывает такое волнение у Нади. Добро, счастье людей, благо человечества — вот идеи, к которым тянется ее душа. Ей нужны идеалы, благородные цели, которые дали бы смысл ее существованию. Может ли ее среда предложить этот идеал? Бардин, правда, пытается подсунуть ей фальсифицированную {150} идею добра, но она скоро обнаруживает обман. Свою настоятельную потребность в любви к людям она может удовлетворить только в среде Левшиных. Если она повернет назад, она должна будет пройти через цепь компромиссов, которые постепенно вытравят ее человеческие качества, и логический финал, до которого можно здесь дойти, есть полное бездушие. Бездушие, которое она видит перед собой в лице Николая Скроботова.

Если Левшин ненавидит во имя любви, то о Николае можно сказать, что он и любил бы во имя ненависти, если бы он в состоянии был любить, если бы не была в нем парализована эта область чувств. Катастрофичность мира, который он защищает, прежде всего отразилась на нем самом. В нем угасло все человеческое. «Вам не жалко брата… Вам никого не жалко… — говорит ему Татьяна, — … уверяю вас, вам ни одной минуты не было жалко брата настоящей, человеческой жалостью… нет ее у вас!» Нет ее у него, если бы даже хотел пожалеть, — он уже не способен. Это трагично. Не напрасно говорит Надя: «Вы все бессовестные люди… без сердца, жалкие… несчастные…». Он лишен любви к родному брату, чувства, которое обнаруживают друг к другу презираемые им рабочие, хотя они вовсе не связаны родственными узами. Его ненависть не питается горем, любовью к убитому брату, поэтому эта ненависть так жестоко холодна.

Горький ставит последнюю точку на этом разоблаченном до конца принципе индивидуализма, когда этот индивидуализм уже бессмыслица, уже дикарство.

Печенегов впал в детство. Ему, как ребенку, нужны игрушки. Бывают разные старческие причуды, но у него — особенная. Его игрушкой оказывается денщик, которого зовут Конь. Он не может обойтись без него ни одной минуты. Он то и дело кричит: «Конь!» Если отобрать у него эту игрушку, он заскучает, затоскует, не будет знать, что ему делать, он, пожалуй, умрет. Для услуг денщик ему не надобен, его и так обслуживают всячески. Но денщик выполняет другую функцию. В кровь Печенегова настолько вошла потребность властвовать, командовать, распекать, эксплуатировать, что даже теперь, когда он, так сказать, на покое, ему, чтобы жить, необходимо создать себе иллюзию прежней жизни, почувствовать смысл жизни так, как он его только и способен понять. И он играет в эту жизнь так же, как играл некогда, подготовляясь к ней. Сейчас осталась одна форма, но она есть полное отражение его сущности, так же как и всего господствующего мира пьесы. Генерал представляет этот мир, не подозревая, что разоблачает его в самой его сокровенной сути.

Пролетарский лагерь пьесы изображен скупыми и лаконичными чертами. Бардины и Скроботовы ведут сварливые споры и ссоры. Среди Синцовых и Левшиных этого незаметно. Конечно, и здесь наблюдаются противоречия: Синцов с улыбкой встречает план Левшина «подменить» Акимова, Греков сообщает о некоторых рабочих: «запела шкура свою скверную песню», на этой почве за сценой происходят, очевидно, объяснения. {151} Но та разница, которую формулирует Клеопатра: «Они живут дружно. А мы… каждый сам по себе…», совершенно очевидна.

Все они — Ягодин, Левшин, Синцов, Рябцов, Греков — вообще больше молчат, чем говорят, но это — многоговорящее молчание. В нем чувствуется сила, в то время как в разговорчивости другой стороны — слабость. Встречи обеих сторон обнаруживают очень важный мотив, вообще выражающий существенную идею пьесы, — преимущество пролетариата над его противником.

Бардины и Скроботовы, несмотря на то, что на их стороне и власть, и богатство, и культура, и красноречие («они словами сильнее нас…», — говорит Левшин), неизменно пасуют перед своими врагами. Ремарка «спокойно» сопровождает, как правило, реплики Грекова, Левшина, Синцова, Акимова, Рябцова. Ремарки к речам противной стороны большей части таковы: «возбужденно», «растерянно», «едва сдерживаясь», «ошалев», «злобно», «подавленно», «с вызовом», «беспокойно», «с ужасом», «испуганно», «злорадно», «тревожно». Когда Грекова арестовали, он, по свидетельству Нади, ведет себя так: «смотрит, курит… и глаза у него смеются». И Надя восклицает: «Но ведь он знает, что его… в тюрьму? Видишь!»

Так же ведет себя и другой революционер пьесы — Синцов. Он занимает скромную должность конторщика, никто не подозревает, что это профессиональный революционер. Тем не менее он вызывает к себе живое внимание, — внушает невольное уважение Бардину, Полине, им заинтересовываются Татьяна и Надя, его инстинктивно ненавидят и боятся Михаил Скроботов и Николай.

По условиям конспирации, он не может сколько-нибудь развернуто обнаружить перед ними свои взгляды, но отдельные замечания, брошенные им, сама его личность, сосредоточенная воля, чувствующаяся в нем, вызывают такую реакцию. И эта скрытая сила, с кем бы он ни встречался, дает ему перевес не только моральный, но и психологический. Скроботов в разговоре с ним сразу же начинает раздражаться, и тем более раздражается, чем более спокоен Синцов. Происходит маленькая дуэль — соревнование в выдержке, и Михаил проигрывает. Небольшая прелюдия к тому, что произошло вскоре — после его хвастовства своей волей и молодостью.

Татьяна оказывает Синцову особое внимание, так что даже Николай развязно намекает на «роман с нищим». Она даже немного заискивает перед Синцовым, он импонирует ей той силой, которой у него много, а ей не хватает. Он — загадка для нее, она хочет разобраться в нем, узнать, откуда у него это спокойствие и, главное, скрытое в нем знание будущего. А сама она не может перед ним укрыться. Она видит, что он прекрасно ее знает, прекрасно понимает даже то, что она сама в себе не очень понимает. И тут он берет верх.

Бобоедов обращается к нему с присущей ему фамильярностью, покровительственно-унижающей развязностью. Синцов решительно отклоняет этот, навязанный ему Бобоедовым, тон взаимоотношений. Он не {152} склонен с ним разговаривать не только потому, что не хочет давать показаний, но и потому, что всей его природе претит общение с этой разновидностью «человека». И тут он на высоте.

Бардин выражает ему, уже арестованному, свое сочувствие и спрашивает, нет ли у Синцова каких-либо претензий. Синцов отвечает: «Решительно никаких». Бардин, может быть, ожидал, что Синцов здесь поддастся, согласится принять сочувствие, которое Бардин ему дарит, так что в этой роли дарящего у Бардина будет известный перевес. Ничего из этого не вышло. Бардин смущенно уходит. И здесь поле битвы — за Синцовым.

Тема спокойствия и растерянности ярко завершается в финале. Рабочие схвачены, окружены жандармами, полицейскими, солдатами, однако какой жалкий вид у хозяев положения. Бобоедов орет: «Молчать!» «Не кричи, ваше благородие, — отвечает ему Левшин. — Я старше тебя». Николай, «ударив кулаком по столу», тоже орет: «Молчать!» На что Акимов спокойно (ремарка) говорит ему: «Не кричи, барин. Мы не кричим». Если взглянуть на разворачивающуюся в пьесе картину, так сказать, от начала до конца, то, с одной стороны, видна сплоченная масса, сосредоточенно подвигающаяся вперед, а с другой — переполох, сигналы тревоги, паника; и даже поражение одних и победа других не меняют этого соотношения.

Скромность, с какой ведет себя Левшин, видимо, повредила ему в мнении наших театров. Если они и не проходят совсем мимо этой фигуры, то во всяком случае удаляют ее на задний план, где она вместе с другими второстепенными персонажами образует некий фон, на котором разворачивается действие пьесы. Однако каждый раз, когда происходят серьезные события, эта фигура отделяется от этого фона, дает свою оценку событиям и даже получает у автора заключительную реплику.

Левшина оставляют в тени, ссылаясь на то, что он «тип отсталого рабочего». Раз он «отсталый рабочий», — значит, он должен попасть в поле внимания зрителя только после передового рабочего Синцова или Грекова. Почему же Левшин трактуется как «отсталый рабочий»? Очевидно, потому, что в нем еще чувствуется его крестьянское происхождение, что он не изжил в себе некоторой патриархальности в обращении с людьми, которые противостоят ему как чуждая сила. Жандармского ротмистра он называет «ваше благородие», фабриканта — «барин», племянницу фабриканта — «барышня», чего не сказал бы уже такой человек, как Синцов или Греков. Левшин объясняется полукрестьянским языком, в его речи не встречается та политическая терминология, которой уже с привычкой и опытом владеют те же Греков и Синцов.

Однако хотя он действительно говорит фабриканту «барин» и хотя не пользуется политическими терминами, но по мыслям своим и поступкам выступает как политически созревший пролетарий, с классовым самосознанием, с превосходным пониманием враждебности интересов его и «барина». В пьесе происходят как раз такие события, которые каждый {153} раз являются прекрасной проверкой его классовой зрелости, и каждый раз он прекрасно выдерживает этот экзамен. Когда ему сообщают, что фабриканты готовы идти на уступки, он с усмешкой заявляет: «Уступят. А погодя опять наступят». «На горло нам…», — вторит ему Ягодин. «А как же?» — подчеркивает Левшин. Он не одобряет убийства фабриканта не потому, что он против насилия, а потому, что этим убийством нельзя ничего добиться. «Что сделаешь убийством? Ничего не сделаешь! Одного пса убить — хозяину другого купить… вот и вся сказка!..»

Синцов, на его месте сказал бы об индивидуальном терроре, враждебном марксизму. Левшин вряд ли даже знает эти слова «индивидуальный» к «террор». И тем не менее он высказывает ту же мысль. Он говорит то же, что Греков и Синцов, но на языке «простонародном», с поговорками, афоризмами, складными словечками. Политическая идея вошла в его кровь, стала для него органической и выражается им в свойственной ему форме.

Маркс говорил, что идея становится материальной силой, когда она овладевает массами. Вот эта мысль и выражена автором в образе Левшина. Идея неизбежной борьбы пролетариата с буржуазией, идея назревшей социальной революции стала народной идеей. Она обретается не только в отдельных кружках, является не только достоянием отдельных личностей, которые в качестве революционеров-профессионалов руководят массами, становясь их вождями, — она уже стала достоянием масс, она уже народная идея. Левшин есть свидетельство этого крупнейшего исторического события. Греков и Синцов потому и сильны и действуют так уверенно, что они не отвлеченные мечтатели, вожди без войска, а потому, что за ними стоит масса, и чем дальше, тем больше она будет сплачиваться вокруг них. Это доказывает фигура Левшина. Обманчивая «смиренность» его даже как-то озадачила Захара Бардина, называвшего левшинские речи проповедью в духе Льва Толстого. Имя Толстого здесь не случайно приведено: показать обманчивость левшинского «толстовства» — одна из задач пьесы.

Интересно следующее: в 1933 году в связи с постановкой «Врагов» на сцене Ленинградского академического театра драмы Горький написал для пьесы новый финал и дал Клеопатре такие слова о Левшине: «А ведь каким святеньким притворялся этот мерзкий старик!» Это поклеп на Левшина. Очевидно, Клеопатра сама видела его таким и в этом смысле возлагала на него некоторые надежды. Неосновательность этих надежд разоблачает пьеса.

Левшин заявляет: «Злого и убить». При этом понятие «злой» не носит здесь отвлеченного характера, — даже через эту щель нельзя протащить «толстовщину». Мол, существуют добрые и злые, есть добрая душа и злая душа, добрый и злой характер. Для того чтобы не было сомнений, в пьесе одновременно представлены разновидности хозяев — и «злой», и «добрый» — и дана их оценка Левшиным.

А вот еще «толстовский» штрих. Прокурор спрашивает Левшина о его причастности к убийству, а Левшин, смеясь, отвечает: «Я-то? Я, барин, {154} один раз зайца палкой убил, так и то душа тосковала…». Левшин смеется, но говорит сущую правду, что душа его «тосковала», когда он зайца убил. Слова эти вполне естественны в его устах, так же как естественны «злого и убить». Нет здесь противоречия, так же как в пушкинском «Дубровском», где кузнец Архип, поджегший дом, в котором ночевали наехавшие чиновники, с опасностью для жизни спасает из огня кошку.

«Болезнь людей не разбирает» — вот как ставит вопрос Левшин. Он смотрит на людей, которых почтительно называет «ваше благородие» и «барин», как на больных, а болезнь их — болезнь собственничества. Надя с обидой рассказывает: «… Старик все улыбается… И — так, точно ему жалко нас, точно мы больные!..». Вот она, «жалость» Левшина, обидная, если понять ее, и это как раз чувствует Надя, меньше всех «больная», больше всех жаждущая «выздороветь». Смиренный Левшин смотрит на всех этих хозяев как бы свысока, с состраданием, как на больных. Он и есть подлинный хозяин жизни, которая в будущем целиком будет принадлежать ему. Он хозяин, рачительный садовник этого мира, поддерживающий здоровое, отсекающий вредное, сокрушающийся над «больным». «Жечь ничего не надо… зачем жечь? Сами же мы строили, и отцы наши, и деды… и вдруг — жечь!»

Он по-хозяйски относится к Наде. Если Ягодин угрюмо разъясняет ей, что и добрые, и злые — фабриканты, то Левшин говорит об этом ласково: он жалеет ее, она находится среди больных, многого еще не понимает. Но относится он к ней особо, явно выделяет ее среди «больных», так же как автор. И это потому, что она еще не «больна», еще не успела заразиться «болезнью». Беспокойство, овладевшее ею, очень хорошо видит Левшин и объясняет так: «Все люди связаны медной копейкой, а вы свободная еще, и нет вам места в людях. На земле каждому человеку копейка звенит: возлюби меня, яко самого себя… А вас это не касается. Птичка не сеет, не жнет». Она еще не вошла в практику жизни своего общества, еще не успела стать на ту или другую сторону, поэтому Левшин не теряет надежды, глядя на нее. В этом вопросе у него расхождение с Ягодиным. Ягодин считает, что симпатии Левшина к Наде необоснованны и агитация его бесплодна. Он аргументирует это тем, что‑де на «камне сеешь…» и что «рабочая душа поймет, а господской это не по недугу…». Как известно, правым в этом споре оказался Левшин: его внимание к Наде не было напрасным.

Так скромный, «серый», незаметный Левшин вырастает в яркую фигуру социалистического гуманиста — его глубокая мудрость пронизывает всю пьесу. Незаметный, он обращает на себя внимание всех, скромный, он импонирует силой правды, заключенной в нем. Татьяна умная, начитанная, много думающая, обращается к нему с надеждой, что он разрешит проклятые вопросы, которые создают такую растерянность в ее душе. Она спрашивает его: «Что нужно сделать, чтобы жить иначе?.. Вы знаете?..», и Левшин «таинственно» отвечает ей, таинственно, как будто он сообщает очень важный секрет: «Копейку надо уничтожить… {155} схоронить ее надо! Ее не будет, — зачем враждовать, зачем теснить друг друга?» Надо уничтожить «копейку», и тогда людям незачем будет враждовать. Собственническое начало — источник всего зла на земле, значит, его надо уничтожить.

Так пьеса, проникнутая мечтой о благе человечества, призывает к непримиримой и беспощадной борьбе. Пьеса, где главное лицо — гуманист Левшин, названа «Враги».

### 18

Попытки ставить на сцене «Врагов» имели место и до революции, но встречали жестокое сопротивление самодержавия. Только после Октябрьской революции началась ее настоящая сценическая судьба. Но в первое время и наши театры не решались ставить эту пьесу, а если и ставили, то случайно, вероятно, потому, что она не имела никакого сценического прошлого. Столичные театры выжидательно посматривали друг на друга, любезно уступая друг другу право первой постановки.

Наконец в 1933 году поставил пьесу Ленинградский академический театр драмы. После него сразу один за другим — три московских театра: имени МОСПС, Малый и МХАТ. Далее «Враги» появились на периферийной сцене, и сейчас почти нет театра, который не показал бы их у себя. Среди многочисленных постановок первое место принадлежит мхатовскому спектаклю. Так следует судить не потому, что в одном случае выступает МХАТ, в другом Театр имени МОСПС, и, следовательно, в сравнении таланта и мастерства побеждает более сильный, — но по принципиальным соображениям. МХАТ наиболее полно почувствовал «Врагов», как произведение революционное, как произведение историческое, наконец как произведение горьковское, и воплотил его в форме, которую смело можно назвать классической.

Открывает спектакль конторщик Пологий, которого генерал Печенегов называет то штопором, то ползучим, — замечание, учтенное театром. Как правило, Пологий изображается так: довольно полный, раздобревший мужчина, самодовольно-гладкий, на голове фуражка казенного образца, одет в пальто или в балахон-пыльник. Разговаривает степенно, защищает свою точку зрения убежденно, но без особого азарта, ведь это повредило бы его солидности. Театры внимательно следят за соблюдением солидности, поскольку он «мелкий буржуа», а раз он «мелкий буржуа», он и должен выглядеть «солидно». На него, видимо, затем и надевают длинное пальто или пыльник, чтобы стеснить его движения, сделать более почтенным, менее развязным. Однако по поводу первых же слов Пологого Горький замечает, что он говорит, «нелепо жестикулируя». Слова же Пологого следующие: «… Конечно… я человек маленький… но каждый огурец взращен мною собственноручно, и рвать его без возмездия мне я не могу разрешить».

{156} Мхатовский Пологий (П. Ларгин) стоит в центре сцены, на переднем плане, лицом к публике. Он не обращается ни к Аграфене, ни к Коню, хотя с ними разговаривает, ни к публике, но ко всем вместе. Он отнюдь не спокоен, наоборот, полон азарта, волнения. Он прикладывает ладонь к сердцу, когда говорит: то есть как же это ему не протестовать против кражи! Его возмущение принципиально, и оттого он специально ни к кому не обращается, а устанавливает обязательную для всех объективную истину. Однако столь патетическая жестикуляция из-за украденных огурцов не может не показаться нелепой. Одной солидностью здесь много не раскроешь.

Пологий — Ларгин небольшого роста, тощий, острая бородка, кургузый пиджачок, шляпа пирожком боком сидит на его голове, он и весь как-то «боком» — ходит как-то боком, и стоит боком, и говорит боком. Аграфена считает, что он не человек, а комар. Ведь, его миссия в том, чтобы войти в душу, втереться, въесться, вонзиться. Он не подхалим, вернее, не только подхалим. Вместе с тем он полон достоинства, уважения к себе. В самой подлости он сохраняет осанку благородства и весьма следит за этой осанкой. Большой или маленький, он как-никак хозяин, — пусть огород с огурцами, но все же собственный! Тут важен принцип. В сцене допроса, когда Пологий дает сведения об арестованных, в большинстве спектаклей о нем хочется сказать «мерзавец», «жулик», «негодяй», в МХАТ, кроме того, скажешь: мещанин.

Во время допроса он одновременно и важен, и угодлив. К нему относятся свысока, он это видит и одобряет; так‑де и надо, он человек маленький, а есть большие господа, и необходима дистанция, без которой не может — не должен! — существовать мир. Он сознательно угодлив, он наслаждается своей угодливостью, показания он дает с удовольствием, в восторге, в вдохновении, в наитии, немного даже захлебываясь, и обижен, когда его останавливают. Язык его в основном таков: «Ищу защиты закона, но оный представлен здесь господином становым приставом, личностью, равнодушной к бедствиям населения». Язык полуинтеллигента, который «три года учился в гимназии и ежедневно читает газету…». Многие актеры пользуются этим языком то как бытовым диалектом обывателя, то для того, чтобы позабавить зрителя курьезным словосочетанием. В МХАТ зритель тоже смеется, но уже над Пологим, а не только над его речью, которая сейчас запомнится, а завтра забудется. Пологий входит в память зрителя как тип не только бытовой, но и социальный.

В Малом театре Пологого изображали уже готовым провокатором с достаточным провокаторским стажем. В МХАТ Бобоедов только собирается его «пристроить»: он будет провокатором. Это существенное различие. В одном случае нам показывали только результат, профессию. В другом — ее происхождение, ту социально-психологическую почву, на которой она произрастает.

Якова Бардина в МХАТ играл В. Орлов, в Малом театре — В. Мейер, в Театре МОСПС — К. Давидовский. В Малом театре перед нами {157} просто пьяница, он потому и добрый, что пьяный; почему же пьяный, не известно, вероятно, потому, что пьет.

Во втором акте у Якова есть очень ответственное место, где он говорит, что принадлежит к «третьей группе», как он ее называет. «Одни — всю жизнь работают, другие — копят деньги, а третьи — не хотят работать без хлеба, — это же бессмысленно! — и не могут копить денег — это и глупо и неловко как-то. Так вот я — из третьей группы. К ней принадлежат все лентяи, бродяги, монахи, нищие и другие приживалы мира сего». Это место толкуется актерами различно.

В МОСПС Давидовский трактовал Якова более серьезно. Луначарский как-то заметил, что Яков — это дублет Тетерева из «Мещан». Это верно, почти что верно. Тетерев тоже в общем причисляет себя к «третьей группе» (первая группа — «мерзавцы», вторая — «дураки») — это если не точное, то все же очень близкое совпадение с делением Якова. Во всяком случае Тетерев — «третья группа», человек «сам по себе», наблюдатель, не желающий вмешиваться в жизнь ни в качестве эксплуатируемого, ни в качестве эксплуатирующего, ни «мерзавца», ни «дурака». Характерна для Тетерева его насмешка над всевозможными бессеменовыми. Он издевается над ними, допекает их по всякому поводу, ставит в глупое положение перед зрительным залом. В этом отрицании — его сила.

Вот таким, как Тетерев, только из верхних этажей жизни, играл Давидовский Якова. И грим у него был подходящий. Если у Мейера Яков был облезлый, лысый, тщедушно-жалкий, ни на что уже не годный человек, то у Якова — Давидовского красивая борода, волосы закинуты назад — не то артистическая, не то студенческая богема. Его Яков, вероятно, заботился о таком внешнем виде, чтобы подчеркнуть свою несхожесть с окружающими, свою враждебность им. У него всегда чуть вызывающе подняты плечи, он хоть сию минуту готов вступить в спор. Задирающая поза, блеск в глазах, на губах ироническая улыбка. Говорит он с Захаром Бардиным, Скроботовым, Печенеговым подчеркнуто иронически, эпатирует их так же, как Тетерев эпатировал Бессеменовых, только в более «интеллигентской» форме. Когда спрашивают, кто сообщил рабочим о закрытии фабрики, Яков вызывающе отвечает: «я», и ждет, что будет, готовый сказать еще что-нибудь покрепче. Говорит Захару, что хотя он, Яков, его брат, но это не единственный его недостаток. У Давидовского он произносит это с явным удовольствием: на, мол, «срезал!» — и словно косится на публику, а публика отвечает одобрительным смехом, почти аплодисментами. Слова о «третьей группе» он тоже говорит бравируя, оригинальничая: мол, я не похож на всех, я доволен и горжусь, что принадлежу к «третьей группе».

Все это как будто хорошо, однако чем ближе к финалу, тем больше сомнений вызывает образ Давидовского. Как известно, Яков готовится к самоубийству, прощается с женой, берет револьвер у брата, вызывая у того беспокойство. У Давидовского такое поведение непонятно {158} так же, как, скажем, непонятно оно было бы у Тетерева. Насмешка этого Якова, так же как и Тетерева, отрицание ими окружающего, их разоблачительный юмор — все это дает им как-никак известную опору, содержание жизни. Почему же вдруг самоубийство? Как разочарование в себе, в своем поведении? Значит, должна быть мотивировка такого финала.

В пьесе она была, только ее проглядели в Театре имени МОСПС с самого начала, с того момента, как появился этот перелицованный на интеллигентский лад Тетерев. Яков у Давидовского ждет не дождется «тетеревских» монологов и реплик, чтобы обрушиться на окружающих, однако автор не всегда дает ему этот материал (не в пример щедрее он был к Тетереву), и не потому, что изменились Бессеменовы, а потому, что изменился Тетерев. Яков, причисляя себя к лентяям, монахам, нищим, талантливым пьяницам и прочим приживалам мира сего, объявляет, что все эти люди, «увы, перестали обращать на себя внимание!..». «Пока мы стояли вне скучной суеты, — говорит он, — нами любовались… Но суета становится все более драматической… Кто-то кричит: эй, комики и забавники, прочь со сцены!..»

Суета становится все более драматической, то есть наступила эпоха прямого столкновения враждебных сил. Поза красивого протеста, обличительного жеста, отрицания ради отрицания — это уже не те средства борьбы, которые требуются. Было время, — «нами любовались», теперь время другое. Еще Тетерев уступал главное место Нилу, но все же он занимал довольно видное положение в пьесе и порой затирал самого Нила, им любовались, и он собирал обильную жатву восторгов, провозглашая анафему старому миру. Тогда этот «талантливый пьяница» «обращал на себя внимание». Сейчас не до него. Вот такого эволюционировавшего Тетерева и показал в Якове Горький.

И если Давидовский изображает дело так, будто ничего, собственно, не случилось — «талантливый пьяница» остался таким, каким был, — то Орлов в полном согласии с Горьким показывает, что наступило время «уйти со сцены». Когда в финале он быстро направляется к выходу, сунув руку в карман, в котором у него, по-видимому, оружие, мы знаем, что он не вернется, и знаем, почему не вернется. Он добровольно уходит со сцены, а не продолжает бестактно торчать на ней, как это получается у Якова — Давидовского.

У Якова — Орлова грим почти такой же, как у Якова из Театра имени МОСПС. И красивая борода, и волосы, падающие назад, но вот в чем разница: Яков в Театре имени МОСПС следит за своей наружностью, так и кажется, что он вот‑вот подойдет к зеркалу причесаться, оглядеться раз — другой, может быть, даже чуть порисоваться. Если же Яков у Орлова и подойдет к зеркалу, то механически, причешется по инерции, по привычке, будет глядеть в зеркало и не видеть себя. Татьяна говорит о Якове, что он был красивым. У Орлова и заметна эта былая красота. Яков в расцвете молодости, а красота у него уже «бывшая», что и требовалось доказать.

{159} Он ходит погруженный в себя, все время о чем-то думает, мысли его все время вертятся вокруг какой-то безнадежной оси и приходят к тому же безнадежному выводу. Он пьет, чтобы оглушить себя, не думать, и все же думает — сидит ли он, встает, ходит, разговаривает ли, мозг его ткет все ту же безнадежную паутину, и чтобы вырваться из нее, он опять пьет. Мы знаем, почему он пьет. У Давидовского это не совсем ясно — его Яков слишком заботится о том, какое произвести впечатление, слишком занят эффектами своего поведения, чтобы страшное пьянство было для него таким же обязательным, как для Орлова. Яков Орлова очень далек от эффектов, от каких бы то ни было эффектов, видно, что актер специально следит, чтобы не появился даже намек на эффект.

Ведь все дело в том, что Яков разочарован в эффектах «комиков и забавников».

И оттого, что он разочаровался, что у него ничего не осталось, он опустошен, и переживает трагедию опустошенности. На вопрос, кто сообщил рабочим о закрытии фабрики, Орлов отвечает: «я», не только без вызова, но даже без ударения «между прочим», вовсе, не интересуясь, как это будет принято. Он говорит брату дерзости, но не дерзко. Он не думает обидеть брата, так же как не думает о том, чтобы не обидеть его, он далек от того и другого, он весь поглощен своей опустошенностью, Его занимают более серьезные, глубокие, страшные вещи, чем забавная идея озорничать. Тетерев еще находил в этом удовлетворение; Яков уже не находит его. Слова о «забавниках и комиках» он произносит без всякой бравады, про себя, как нечто выношенное, «тихо», — указывает в ремарке автор.

Для актера эта задача не очень благодарна. Яков Давидовского чаще обращает на себя внимание зрителя, он более эффектен, более театрален. Яков Орлова настолько погружен в себя и настолько скупо обнаруживает свой внутренний мир, что порой можно пройти мимо этого мира, не догадавшись, что в нем происходит. Тем более что Яков все время в стороне: и автор его оставляет в тени, и другие персонажи оттесняют его на второй план, и сам ан старается держаться вдали. Но если Орлов проигрывает сейчас, то он выигрывает после, когда зритель уходит из театра, остается один и когда в душе его дозревает спектакль. Расчет Немировича-Данченко оказался дальновидным.

То, что Татьяна — жена Якова, в некоторых театрах следует только из программы. Они посторонние люди и у Горького, но становящиеся, ставшие посторонними. В упомянутых спектаклях эта тонкая грань стирается. Тень былых отношений все время должна мелькать между ними, а тут ее нет и в помине. Обращение Татьяны к Якову: «Зачем ты так пьешь? Это убило тебя… Ты был красив…» — в одном случае звучит так, будто это говорит соседка, двоюродная сестра, кто угодно — безразлично-вежливо-лицемерно, как посторонний постороннему. В другом случае эти слова произносятся резко, зло, сварливо. Очевидно, актриса вспомнила: «ага, я ведь его жена, я должна его ругать {160} за пьянство и ругать как “жена”, то есть сварливо», но так как для супружеских отношений, которые допускали бы «сварливость», пьеса почвы не дает, то дальше актрисе делать нечего, и она вообще забывает, что «жена».

У А. Тарасовой в МХАТ Татьяна тоже произносит: «Зачем ты так пьешь?» — как говорится, «с сердцем», но все дело в том, что вместе с тем не очень-то с «сердцем». На этой грани держится ее интонация: она уже привыкла так говорить, уже не надеется, что это поможет, — к тому же она ведь и не любит его больше, она для себя уже потеряла его. И оттого говорит: «ты был красив», с грустью, но и без особенной грусти, с легким налетом равнодушия. Так возникает эта тень прошлых отношений.

В пьесе часто упоминается, что Татьяна красива. Указание это обычно реализуется довольно формально. Те Татьяны, которых мы видели, бесспорно, эффектны, следят за собой, как-никак они — «актрисы». Кое‑где эта эффектность излишняя, моментами даже чуть вульгарная, от слишком простоватого толкования профессионального признака. Так или иначе, к этой «эффектности» сводится вся «красота».

Между тем внешность Татьяны, по всему видно, не просто «актерская», а артистическая. В ней есть независимая манера держать себя, говорить, глядеть, но при всем том должны быть грация, известное очарование, а не та бойкость, почти развязность, которая оправдывает слова генерала, что «актриса должна смешить». В Театре имени МОСПС, в Малом и в других театрах у Татьяны почти все время бледное лицо, морщины на лбу от напряженных, часто бесплодных размышлений, вечная раздражительность, ее раздражает всё и вся — и муж, и Полина, и Захар, и Михаил Скроботов, и прокурор, и следователь, и генерал, и поручик. Только когда она остается с Надей, злые морщины на момент расходятся, она дает себе передышку, чтобы с новой силой отдаться своему раздражению. Можно быть сторонником именно этого толкования и защищать его так:

«Какая же тут красота, когда меня бесит этот рохля Захар, этот тупица-генерал, эта мерзость — прокурор. Изволите ли видеть, я должна думать о красоте, об очарований, — да какое же тут очарование, когда я силюсь разобраться в том, кто виноват, кто прав, что случилось и чем все это кончится. И вот я думаю, и сержусь, сержусь и ненавижу, я живой человек, оставьте меня с вашими требованиями, достаточно, что я актриса, приятно одета, причесана, в меру изящна — хватит с вас».

Татьяна в МХАТ тоже думает, тоже силится разобраться в том, что происходит вокруг, однако она не занимает такой определенной позиции по отношению к окружающему, как другие Татьяны, которые с самого начала решительно отрицают Скроботова и решительно принимают рабочих, что противоречит пьесе. Татьяна симпатизирует рабочим, но сомневается в правоте их идей, презирает прокурора, но признается, {161} что порой думает так же, как и он. Это скорее уравновешивает, чем приводит к ажиотажу. Но даже когда она раздражается, сердится, возмущается, — она не видит в этом единственной цели.

И если у других актрис гнев, как говорится, искажает лицо Татьяны и актрисы считают, что так и нужно, то тарасовская Татьяна, как бы ни была рассержена, никогда, однако, настолько не забывается. Ее никогда не покидает сознание своей красоты, своей молодости, своего очарования, своего обаяния. Она будто все время дает понять, во всяком случае бессознательно: «я женщина», «я прекрасная женщина».

Какое из этих двух толкований правильнее? Мне кажется, что Немировича-Данченко, что Тарасовой. Когда наступают решающие сцены и другие Татьяны безнадежно пасуют, Тарасова добивается блестящей победы для пьесы, для смысла пьесы.

Вот сцена с прокурором в третьем акте, когда Татьяна заступается за Синцова.

«Татьяна. А если я попрошу вас оставить его?

Николай. Это не будет иметь успеха.

Татьяна. Даже если я очень попрошу вас?»

В первом толковании Татьяна говорит, явно насилуя себя, еле скрывая свою враждебность, и если на губах ее притворная улыбка, то глаза уже ничего не скрывают. Удивительно, как прокурор начал после этого колебаться. Правда, можно сказать, что он рассматривает признание Татьяны как откровенное предложение, которым он не прочь воспользоваться. Однако все дальнейшее не отвечает столь примитивному пониманию ситуации. Наоборот, по всему видно, что он должен был бы еще больше обозлиться. «Даже если я очень попрошу…» — выглядит у Тарасовой иначе. После «если я» пауза, приглашающая слушать, что будет дальше, — «очень попрошу» — тише, интимнее, с многозначительным растягиванием «очень». Все вместе сказано дразнящим, «обещающим» тоном женщины, которая знает, что нравится. Она сознает свою силу, видит слабость этого человека, он в ее руках, почти в ее руках, может быть, в ее руках. Она играет им — позиция, выгодная для Татьяны и невыгодная для прокурора. Легкий налет иронии есть в ее обращении. Прокурор может принять этот тон вполне доверчиво, как своеобразное кокетство, Вот он уже готов начать переговоры.

«Николай. Все равно… Удивляюсь вам!

Татьяна. Да? Почему?

Николай. Вы — красавица… женщина, несомненно, оригинального склада ума… у вас чувствуется характер. Вы имеете десятки возможностей устроить свою жизнь роскошно, красиво… и занимаетесь каким-то ничтожеством!..»

Вот как произносит Татьяна — Тарасова: «Да? Почему?», — она как бы смотрит сверху вниз на прокурора, рассматривает его с холодным любопытством. В этом поединке у нее положение тверже, чем у ее противника.

{162} Однако Николай объявляет, что он непреклонен: Синцов вечером же отправится в тюрьму. Но Татьяна знает Николая лучше, он даже не подозревает, как она его раскусила.

«Татьяна. Никаких уступок из любезности к даме? Не верю! Если б я сильно захотела, вы отпустили бы Синцова.

Николай *(глухо)*. Попробуйте захотеть… попробуйте».

Николая изображают обычно мелодраматически: белобрысые «жесткие» усики, презрительные губы, оловянные глаза. У Николая — Н. Хмелева глаза были не оловянные, а умные; злые, жестокие, но прежде всего умные. Его жестокость сознательная, как сознательна защита им собственнического строя. Он не просто слуга режима, он до известной степени его идеолог. Он развивает свою расовую философию, весьма продуманно противопоставляя ее марксизму Синцова. Николай у Хмелева надевает свой мундир не только в связи с официальными обязанностями, но и для внутреннего самочувствия. Официальный мир стал его второй натурой, от которой он уже не может и не хочет освободиться. Бездушие есть условие его существования, источник, поддерживающий его жизнь. В этом хмелевском рисунке, к слову сказать, виден этюд к будущей каренинской «машине».

В Каренине сталкиваются человек и машина, человеческое непредвиденное врывается и нарушает безупречный ход этой «машины». В мучительной самообороне от самого себя, в жалком цеплянии за спасительную «машину» — суть хмелевской передачи Толстого.

У Горького была здесь несколько иная задача. Николай Скроботов беспрерывно демонстрирует свою принципиальность, свой долг, высокую миссию, им выполняемую. Но так как миссия эта бесчеловечна, то и носитель ее не бог весть какая светлая личность, — это маленький человек, мелкий человек, низкий, довольно пошлый человек. Разоблачение его поручено в пьесе среди других и Татьяне.

Татьяна говорит ему, что оба они, — и он, и она — друг на друга похожи (у Тарасовой Татьяна передает это с унижающей Николая фамильярностью). Она хочет играть хорошие роли, и он хочет сыграть хорошую роль; кроме личной выгоды, ему, по существу, ничего не нужно. Чтобы доказать свою правоту, она предлагает ему в обмен на свободу Синцова (на «принцип») свое внимание. Ее цель, как видим, — не только свобода Синцова, но и разоблачение Николая, и еще не ясно, что ее больше увлекает.

Как известно, Николай идет на эту удочку. В МХАТ эта сцена великолепна; в других спектаклях — посредственна до последней степени. Там «белобрысый» Николай произносит: «попробуйте захотеть… попробуйте», как ни в чем не бывало, у него появляется даже игривая мина, почему бы, мол, не позабавиться. Но если так, то и задачи здесь нет, и маски не существует, и разоблачать-то нечего. У Хмелева Николай опасается, как бы ему не оказаться в дураках, он пытается удержать себя от этого шага и не в состоянии совладать с собой. Он уже отдается страсти, голой страсти насильника, — только такая страсть {163} естественна у него как оборотная сторона, как компенсация его опустошенности. Он боится, что обнаружится истинная цена его «принципов», и отгоняет от себя этот страх. Он стоит перед ней, опустив голову, почти закрыв глаза, и сквозь зубы, сквозь скрип зубовный, помимо воли, глухо вырывается у него: «попробуйте».

Татьяна торжествует, она могла бы здесь просто рассмеяться, но впереди — диалог, обеспечивающий ей полное торжество.

«Николай *(глухо)*. Попробуйте захотеть… попробуйте.

Татьяна. Не могу. Не умею… Но все-таки скажите правду, — сказать однажды правду — это нетрудно, — вы отпустили бы?

Николай *(не сразу)*. Не знаю…

Татьяна. А я знаю! (Помолчав, вздохнула). Какие мы с вами оба дряни…

Николай. Однако есть вещи, которые нельзя прощать и женщине!

Татьяна *(небрежно)*. Ну, что там? Мы одни… никто нас не слышит. Ведь я имею право сказать вам и себе, что оба мы…

Николай. Прошу вас… я не хочу более слушать…

Татьяна *(настойчиво, спокойно)*. А все-таки вы цените эти ваши принципы ниже поцелуя женщины!»

Ради этой последней фразы задумана вся сцена.

В первом толковании Татьяна говорит: «Не могу. Не умею», сидя на месте, зло кривя губы, у нее нет и капли насмешки — она слишком его ненавидит, даже чтобы посмеяться над ним. Она добивается только одного: зритель знает, что она его ненавидит, но ведь его и раньше ненавидели. Этого мало, слишком мало, — здесь нужно, чтобы и сам Николай пострадал, а он остается таким, каким был до этого. Слова же: «какие мы с вами… дряни», вообще непонятны. Зачем Татьяна говорит так и какое значение имеет здесь подобная фраза, неизвестно.

У Тарасовой эта сцена идет так. Татьяна наклоняется к Николаю, приближает свою голову к его щеке, сейчас она прикоснется к ней; но как раз тогда, когда она должна прикоснуться, отворачивает свое лицо, чуть-чуть отворачивает и говорит, улыбаясь: «Не могу». Она как бы посматривает на публику, как бы приглашает ее в свидетели, и, еще более улыбаясь, можно сказать, обворожительно улыбаясь, говорит: «Не умею», — словно извиняясь, оправдываясь, разводя руками — «что тут, мол, поделаешь», — и еще насмешливее улыбается.

Зал разражается смехом. Смехом над нашим героем, — вот он стоит в своем официальном мундире, со своей постной физиономией, со своей торжественной «принципиальной» позой слуги закона, а публика продолжает смеяться. Он не знает, куда ему деться от этого уничтожающего смеха, — вот она, цена его «принципам», выраженная не формально, а со всей яркостью театрального искусства. И чем больше улыбается Татьяна, чем больше извиняется, чем добродушнее глядит на Николая: «ей-богу, я не виновата», чем старательнее при этом прячет {164} свою издевку, причем так, что не может ее спрятать, и оттого, что не может ее спрятать, еще более извиняется и, значит, еще более издевается, тем более Николай скомпрометирован, унижен и жалок.

«Но все-таки скажите правду… вы отпустили бы?», — она почти жалеет его, и глаза сверкают иронией. «Не знаю…» — один из актеров в роли Николая говорит это зло и при этом презрительно топорща свои белобрысые усики. Другой продолжает свой заигрывающий тон, что еще менее понятно, — человек получил пощечину, увесистую пощечину, а ведет себя так, словно ровно ничего не произошло. Хмелевский Николай так оглушен этой пощечиной, что отвечает не сразу: сказать «да» он не может, сказать «нет» — тоже глупо и он говорит: «не знаю», наливаясь мстительной злобой и в то же время в страхе, как бы Татьяна не нанесла еще одной пощечины. Она и наносит ее, весело, свободно, легко, уже не скрывая, что издевается над ним, — наотмашь. «А я знаю!» — говорит она громко, словно хочет, чтобы слышали ее все.

Затем идет: «Какие мы с вами оба дряни…». Татьяна умышленно сравнивает Николая с собой, так же как умышленно говорила, что оба они хотят сыграть «хорошую роль». Она как бы доказывает ему: так как она хорошо его знает, а хорошо знает, потому что сама — такая, ему незачем перед ней таиться, она вот не стесняется, к чему же ему увиливать! Тарасова превосходно схватила этот прием разоблачения. В первом толковании Татьяна, напротив, ведет себя так: между нами, мол, нет ничего общего — я честная, благородная, ты негодяй, пошляк, я тебя ненавижу. Она все время показывает расстояние между собой и Николаем, она боится, как бы кто не усомнился в этом. Слова: «какие мы с вами… дряни» — она проговаривает, по существу, пропускает.

Татьяна Тарасовой умышленно сводит себя на ступеньку ниже, для того чтобы свести туда и Николая. Она не сильно страдает от этого в мнении публики. Во-первых, она преувеличивает, что видно и простым глазом. Во-вторых, частица правды в ее признании все же есть. Ее отталкивают Бардины, ее привлекают Синцовы, но она не делает решительных шагов не только потому, что не уверена, кто из них прав, не только теоретически, но и психологически: в ней силен еще элемент индивидуализма. Но все же подобное саморазоблачение, даже столь косвенное, есть свидетельство процессов, происходящих в психике Татьяны, дает надежду на ее лучшее будущее. Наконец, ее цель доконать Николая.

Если бы она вела себя так, как Татьяна других спектаклей, она не поколебала бы его позиции. В МХАТ Николай сбит с толку, он теряет свое оружие, оказывается беззащитным, и все его «ужимки» отказываются ему служить. «Какие мы с вами оба дряни», — сказано громко, как-то цинично откровенно, как между двумя хорошими друзьями. Николай пытается сохранить свой тон: «… есть вещи, которые нельзя прощать и женщине!» — «Ну, что там? Мы одни…». Великолепно звучит это: «Ну, что там?» — Татьяна небрежно, панибратски машет рукой, {165} кажется, она сейчас скажет: ты, дескать, брось свои «ужимки», не смеши, никто нас не видит, не играй хотя бы передо мной. И, наконец, действительно отстранившись, резко, беспощадно, как приговор: «А все-таки вы цените эти ваши принципы ниже поцелуя женщины!»

Уже из этого анализа видно еще одно свойство мхатовской Татьяны — интеллектуальность. Ум виден в ее взгляде, в ее улыбке. Ум есть и у Нади в исполнении Бендиной — ум ищущий, пытливый, жадный, желающий получить ответы на все вопросы. У Татьяны — Тарасовой ум скорее наблюдательный, констатирующий, оценивающий. Она размышляет, но не мучается над разрешением непонятных вопросов. Ум у нее в конце концов довольно компромиссный. Она не будет забираться слишком глубоко, не будет отчаиваться в случае неудачи, успокоится на каком-нибудь ближайшем решении, довольная уже тем, что ищет. Женщина она начитанная, полная интереса к жизни, искусству, политике, однако все это не настолько сильно в ней, чтобы сейчас же делать какие-либо опрометчивые выводы.

Это характер скорее созерцательный, чем активный, благоразумный, но не филистерский, хотя кто знает, что станет в будущем. Ум ее, наконец, проявляется в несколько специфической, «интеллигентской» форме, в форме иронии. Это позволяет ей занимать позицию нейтралитета к важным вопросам жизни под предлогом предварительной оценки обстоятельств выбора пути. «Семь раз примерь, один раз отрежь», но если эти «семь раз» уже превращаются в семью семь, а конца не видно, есть опасность, что само это «примеривание» станет настолько привычным, что все дальше будет отодвигать момент, когда пора, наконец, «отрезать». Этот элемент интеллигентской мнительности и малодушия проглядывает в мхатовской Татьяне довольно явственно — значение его первостепенно, как социальная характеристика героини. Все же тарасовская Татьяна настолько пребывает в состоянии своего иронического благодушия, что вовсе проходит, например, мимо монолога, в котором Татьяна говорит «с тоской и с силой» о своей жажде слов «острых, как ножи, горящих, точно факелы…».

Однако на этом основании мы не собираемся бросать тень на толкование Тарасовой и реабилитировать трактовку, о которой говорили выше. При той трактовке монолог, который надо произнести с «тоской и силой», произносят без силы и без тоски, а с надрывом, раздраженно, почти крикливо. Чтобы мхатовская Татьяна произнесла этот монолог, ей надо выйти из того состояния, в котором она все время пребывает, вырваться из него неожиданно для самой себя, сказать его воодушевленно — это ведь одна минута, а там, пожалуйста, можно возвратиться в свою ироническую скорлупу: отмахиваться от Бардина, издеваться над Николаем, пожимать плечами перед Бобоедовым, присматриваться к Синцову. Тогда тот процесс, прогрессивный процесс, который происходит в Татьяне — существование его, направление его — выступит еще более наглядно, тогда сама заключительная фраза: «Эти люди победят» — окажется еще более убедительной.

{166} Наде, по Горькому, восемнадцать лет — этот возраст соблюден только в МХАТ. В других спектаклях ей редко дашь семнадцать, обычно шестнадцать, если не пятнадцать, а в одном случае и все четырнадцать. Когда, запыхавшись, с раскрасневшимся лицом она вбегает на сцену, кажется, что она только что играла в горелки или пятнашки и сейчас опять вернется к ним. Видно, что она совсем недавно, год — два назад, не больше, возилась с куклами — у нее косички, белое платьице, она еще подросток, еще не «барышня». Бобоедов смеется над ней, уверяя, что она «дитя». «Нет — не дитя», — возражает Надя. В большинстве своем театры считают, что все-таки «дитя». МХАТ смотрит на это дело несколько иначе. Это не пустой спор. Есть определенный смысл в том, что театры стараются держать Надю ближе к детству, к положению подростка.

У нее переходный возраст, она только что оставила куклы и уже сталкивается с жизнью. Она еще не искушена в житейских отношениях, не обучена компромиссам, — то, что в этом мире считается законом, обычаем, правилом, «нормой», для нее не обязательно. Она этого «не понимает». Свою детскую наивность она противопоставляет лицемерию взрослых.

Она удивляется, почему нельзя посадить рабочего Грекова за стол, где сидят ее дядя и тетя. Но удивляется, как ребенок. Она возмущается, что арестовали рабочих и что их жены плачут. Но возмущается по-детски. Она упрашивает дядю вмешаться, и горячится при этом по-ребячьи и как-то по-ребячьи размахивает кулачком. Она накидывается на офицера, арестовавшего рабочих, с досадой теребит его за рукав, вот она сейчас топнет ножкой и расплачется. Она говорит о нем «дурачок с усиками» с озорством подростка, который знает, что с него многого не возьмешь. Удивительно, почему она не показывает ему язык и не дразнит его. Но все, что она делает, она делает от чистого сердца, — и плачет, и смеется, и сердится, и радуется.

Бывает, что актриса, играющая пятнадцатилетнюю Надю, моментами прикидывается четырнадцатилетней, чтобы еще непосредственнее, непроизвольнее выступила эта наивность. Следовательно, своей наивностью она «остраняет» события пьесы. Мир сложившихся отношений кажется окружающим естественным, — она своим простодушием нарушает это представление и все показывает в разоблачительном свете. Устами младенца глаголет истина.

Как видим, эта точка зрения имеет свой смысл. Однако здесь напрашиваются два возражения. Во-первых, есть ли необходимость в таком «остранении» в пьесе, где все очерчено с предельной резкостью и все точки поставлены над «и»? Во-вторых, при таком толковании заметно теряет Надя — она оказывается только орудием «разоблачения», и публика меньше интересуется ею, чем теми эффектами, которые производят ее выступления.

Бендина лучшего мнения о своей героине и придает ей куда больше веса. Надя Бендиной принадлежит к типу тех девушек и юношей, {167} которые некогда порывали со своей средой и уходили в революцию, к этой русской интеллигенции, славные традиции которой — деятельность революционеров-разночинцев, хождение в народ, социал-демократические кружки и т. д. — составляют прекрасную страницу в истории русского общественного движения. Эту преемственность как бы закрепляет Надя в горьковской пьесе. Она еще не вступила на революционный путь, но вступит. События пьесы являются решающими в ее жизни, она готовится к своему революционному будущему. Вот что показывает Бендина.

Но став на такую позицию, она, естественно, повернула роль несколько в иную сторону, чем другие исполнительницы. За ее образом видна не только Надя пьесы. Актриса смело брала материал из исторического опыта. Другие актрисы могли пользоваться этим источником в очень скромном размере, тема «наивности» ставила здесь преграду. Бендина не нуждается в наивности, не старается казаться пятнадцатилетней, ей все восемнадцать. В ней говорит не детство, не отрочество, а юность. Не наивность подростка, а страстность юности. Юность, которую всевозможные «мудрые дятлы» называют «неблагоразумной», «неосторожной», «недальновидной».

Пылкая, пламенная, прекрасная юность! Клеопатра свидетельствует, что Надя обо всем любит говорить восторженно, — можно прибавить: восторженная юность. Не экзальтированность, — случайный подъем, минутный румянец возбуждения, быстро потухающий. Но нечто более серьезное, оставляющее след на всю жизнь, та чудесная пора человека, когда он весь отдается впечатлениям бытия, все впитывает в себя, когда все ново, неожиданно, требует ответа, когда не думаешь, не заботишься о себе, не оглядываешься назад, — та лучшая пора, когда брошенное в душу зерно может дать благодатные всходы. Не случайно Горький подсылает к Наде своего Левшина с этой именно миссией.

Наде — Бендиной обязательно хочется разобраться в том, что вокруг нее происходит. Все интеллигенты пьесы пытаются в этом разобраться. Яков Бардин делает это мучительно-бесплодно, Татьяна благоразумно-осторожно. Надя жаждет этого познания страстно, ищет пытливо, она не успокоится, пока не найдет ответа, в ней нет ни оппортунизма Татьяны, ни пессимизма Якова. Она не похожа также на свою «наивную» сверстницу из других спектаклей. Та субъективно взволнована, но объективно, теоретически она пассивна, она — то зеркало, в котором все отражается, она без всякого усилия со своей стороны открывает истину, и чем меньше это усилие, тем лучше для торжества истины. Наоборот, у Бендиной она все время делает усилия, и усилия ее увенчиваются успехом. И если первая Надя весь спектакль одна и та же, то эта Надя растет, и в финале она уже иная, чем в начале.

Обратите внимание, как она слушает. Слушает Яков, но устало-бесцельно, слушает Татьяна, но больше с любопытством. О Наде можно сказать, что она вся превращается в слух, вся отдается той минуте, {168} когда слушает. Должен быть настороже тот, кто с ней говорит или при ней говорит, — малейшая фальшь не укроется от ее слуха, она тут же станет реагировать. Опять-таки не от «простодушия», которое, как лакмусовая бумажка, отмечает всякое несоответствие, а от сознания правоты: вот это правильно, а это неправильно, это хорошо, а это нехорошо, это справедливо, а это несправедливо. Она даже сомневается страстно. Она допытывается у Левшина про Захара Бардина, лучше ли он покойного Скроботова. Наша «наивная» Надя, моргая глазенками или задорно скосив головку, лепечет: «А дядя лучше?» Наде — Бендиной не до этого: ей важно знать, «лучше ли», ей это необходимо в том процессе переосмысления жизни, который в ней происходит.

Вместе с Татьяной они прогуливаются, обнявшись, по саду, обе мало говорят, больше молчат. Режиссер не торопит начать разговор из опасения, что публика заскучает, публика полна внимания: они думают в это время, думают об одном и том же, но одна просто «отдавшись своим мыслям», другая напряженно, всем своим существом.

Надя приводит с собой Грекова (первый акт), предлагает ему сесть за стол и поражена, что ее предложение шокировало остальных. «Наивная» Надя только испугана таким приемом, только испытывает неловкость, суетливо мечется между Грековым и Полиной, набрасывается на нее с детской беспомощностью, оглядываясь по сторонам, не зная, что ей делать, сейчас расплачется от досады. Надя — Бендина тоже готова расплакаться, но от гнева, от удивления, от неожиданности, и этот гнев вдохновляет ее такой страстью обличения, что она оказывается господином положения в этой сцене. В первом случае — Надя беспомощна перед этой каменной стеной, ее немного жалко. Во втором — не она, а они оказываются беспомощными и жалкими и не знают, куда девать себя.

Она шагает взад и вперед по комнате (третий акт), передумывая, переживая все более драматические события. На ней жакетка: не надета, а накинута на плечи. Она набросила ее на себя, не задумываясь, жакетка оползает с плеча, она механически натягивает ее обратно, так повторяется еще раз. Она была бы удивлена, если бы ей сказали, что она возится с жакеткой: «Разве на ней жакетка?» Деталь, которая бросает свет на внутреннее состояние Нади, — она целиком захвачена своими мыслями; возмущением своим, которое все более переполняет ее. Она быстро шагает взад и вперед по комнате. Появляется Бобоедов. Она просит пустить к арестованным жен. Бобоедов ссылается на закон, Надя повторяет просьбу. Бобоедов опять о законе, Надя настаивает на своем.

«Надя. … Пустите их!

Бобоедов. Не могу… Закон!

Надя. Дурацкий закон!

Бобоедов *(серьезно)*. Гм… это вы напрасно! Если вы не дитя, как вы говорите, вы должны знать, что закон установлен властью и без него невозможно государство.

{169} Надя *(горячо)*. Закон, власти, государство… Фу, боже мой! Но ведь это для людей?

Бобоедов. Гм… я думаю! То есть прежде всего — для порядка!

Надя. Так это же никуда не годится, если люди плачут. И ваши власти и государство — все это не нужно, если люди плачут! Государство… какая глупость! Зачем оно мне? *(Идет к двери.)* Государство! Ничего не понимают, а говорят! *(Уходит.)*»

Вот оно само государство, олицетворенное в этом офицере, выступающем во всеоружии власти, и рядом ребенок, бессильный перед ним.

И, однако, этот Голиаф во всех своих тяжелых доспехах падает от легкой пращи своего противника. «И ваши власти и государство — все это не нужно, если люди плачут!» — перед этой простой фразой, произносимой ребенком, разлетается в прах вся аргументация Бобоедова, и весь его государственный вид, и все его превосходство взрослого, и вся его власть имущего. И что бы он тут еще ни говорил, как бы ни вел себя, чем бы ни доказывал свое преимущество, он сражен наповал одним этим: «если люди плачут». И кажется, чем проще, наивнее, невиннее будет его противник, тем скорее он одержит над ним победу. В пьесе это толстовская, по силе срывания всяких и всяческих масок, сцена.

И у Бендиной есть тут наивность, но не только наивность. И все исполнение от одного лишь присутствия Нади обнажает филистерство Бобоедова, но не только от одного этого присутствия. Это также убеждение, страстное убеждение: это так, и иначе быть не может. Это также мысль, — не только безотчетный инстинкт правды. И глаза Нади — Бендиной полны мысли, а не просто «прозрачные», «чистые», «невинные», «детские глаза», которые могут «смутить».

Бобоедов в спектакле не смущается, он огрызается. Он начинает вглядываться в Надю, пересматривать свое мнение о ней, сомневаться в том, что она «дитя».

«Фу, боже мой!», — это сказано с изумлением и гневом, как это человек не понимает, что «все это не нужно», если люди плачут. И Бобоедов здесь глуп не потому, что он глупец, а потому, что до него не может дойти эта простая мысль: и государство это глупо, и власть его глупа, и закон глуп — «дурацкий закон». И то, что все это «дурацкое», глупое, бессмысленное, обнаруживается под натиском Нади. Именно натиском, именно активным выступлением. И если первая Надя выполняет указанную задачу, не мудрствуя лукаво, и отходит в сторону, предоставляя зрителю сделать свои выводы, то Надя Бендиной не собирается «умывать руки», и остается на месте, она сама делает выводы заодно с зрителем. Если судьба первой Нади проблематична, то — второй не вызывает сомнения.

Кто прав — Бендина или ее товарищи по другим театрам, — неопровержимо показывает заключительная реплика, которая приносит Бендиной подлинный триумф и делает ее героиней спектакля.

{170} «Надя *(Акимову, громко)*. Послушайте… разве это вы убили? Это — они всех убивают… это они убивают всю жизнь своей жадностью, своей трусостью. *(Ко всем.)* Это — вы, вы преступники!»

Этих слов не могла сказать «наивная» Надя, может быть, в будущем — не знаем, — она их скажет, но сейчас для нее еще слишком рано, эти слова застигают ее врасплох, она не подготовлена к ним и говорит, не совсем понимая их смысл. И если зритель аплодирует здесь, то скорее Горькому, чем его героине. У Бендиной это место вполне закономерно, она с самого начала взяла такой темп роли, темп созревания образа, что вовремя приходит к финалу, — ее слова возникают как озарение, как результат тех напряженных дум и наблюдений, которыми она занималась на протяжении всего спектакля. И когда в заключение она, единственная из семьи Бардиных, оказывается в толпе рабочих, отгоняемых солдатами, то эта мизансцена звучит как символ того, что она уже с ними, что не сегодня-завтра она вступит на тот путь, на котором находятся Синцов и Греков. В ростовском спектакле (в постановке Ю. А. Завадского) Надя (арт. Кудрявцева, игравшая близко к тому образу, который мы здесь защищаем) пела революционную песню вместе с рабочими, — грозной песней заканчивался спектакль.

Итак, если одна Надя противопоставляет враждебному миру свое простодушие, то другая также и свою волю, свою мысль, свое сознание. Если у одной ее слова Бобоедову: «Ничего не понимают, а говорят!» — выглядят комично, как трогательная дерзость, и вызывают у зрителя улыбку, то по адресу другой Нади никто не посмеет так улыбнуться. Если одна настраивает зрителя на добродушно-любовный лад, то другая порождает к тому же и чувство дружеского уважения, как равная.

Из четырех Полин, которых мы видели на сцене, — все разные.

Одна избрала себе на весь спектакль маску угнетенной невинности и все время обижена. У нее обиженные губы, глаза, складка на лбу, она разводит руками — обиженно, садится в кресло — обиженно, идет гулять — обиженно. Мотивировка здесь ясная: какие-то «социалисты» выбивают жизнь из налаженной колеи. Есть, конечно, на что обижаться, однако при такой сплошной обиженности, да еще монотонно-однообразной, обида не может иметь тысячи оттенков, — образ исчерпывается в первом явлении. Далее зритель теряет всякий интерес к Полине, достаточно взглянуть на нее, убедиться, что она обижена, и перевести глаза на других персонажей. Кроме того, «обида» не составляет всей психологии Полины.

Другая Полина носит «аристократическую» маску и весь спектакль следит лишь за тем, чтобы эта маска, не дай бог, с нее не сползала, — вот, собственно, и вся ее задача. Она высокомерно поднимает брови, ходит с этими застывшими бровями, пока они не устанут; после паузы — опять те же полупрезрительные брови. Словечка в простоте не скажет, — все «аристократически». Например, «социализм» она произносит «сосиализм», хотя у Горького написано «социализм».

{171} Третья Полина серьезно подошла к роли, но подошла так, словно перед ней не было пьесы. Ей в конце концов все равно, какая пьеса, ведь она должна показать «помещицу», — этим все сказано. Она знает наперед, что она будет играть. Она берет социологическое понятие — «помещица» — и из этого понятия, минуя пьесу, логически выводит весь образ. В такой пьесе, рассуждает она, где само название говорит за себя, я должна демонстрировать хищничество, низость, коварство «героини», которую я вынуждена изображать. Когда таким путем образ «готов», она заглядывает в пьесу, потому что ей все же нужен текст, чтобы реализовать заранее сконструированный образ. Тут она сталкивается с сюрпризами, которые то и дело опрокидывают ее замысел. Она склонна приписать это разным случайностям и, закрыв глаза на одно, жертвуя другим, стойко идет по заранее начертанному плану, следя за той абстрактной идеей «помещицы», которая витает перед ее глазами.

Встречая рабочего Грекова, первая из наших Полин смотрит на него, с обиженным недоумением, вторая, презрительно отворачиваясь, третья с мстительным раздражением. Но у Горького она смотрит не обиженно, не высокомерно, не раздраженно, а покровительственно, мы даже сказали бы, благодушно-покровительственно. Это уже несколько иной взгляд на образ Полины, и его-то осуществляет О. Книппер-Чехова.

Полина недовольна жандармами, офицерами, даже возмущается (насколько она вообще способна возмущаться) беспорядком, который производят в ее доме непрошеные гости. «Злая» Полина просто не знает, это ей здесь делать, — она попадает в тупик, и ждет не дождется, когда пройдет эта сцена и наступит финал акта, в котором она исступленно-зло смотрит на допрашиваемых рабочих, благо, здесь слов у нее нет и ничто не мешает ее позиции. Короче говоря, она играет роль Клеопатры, которая именно такова. Но Полина и Клеопатра хотя и принадлежат к одному лагерю и в конечном итоге не расходятся во взглядах, — все-таки разные люди. По поводу встречи с Пологим в пьесе есть ремарка: «Полина с улыбкой смотрит на него в лорнет». Первая Полина смотрит на него с «претензией», вторая — брезгливо, третья — подозрительно, четвертая — с улыбкой.

Полина говорит Михаилу Скроботову: «Вы жестоки с людьми, уверяю вас!» — опять сюрприз для «злой», потому что по ее замыслу здесь должно быть как раз обратное: «Вы недостаточно жестоки». Конечно, нельзя сказать, чтобы у Полины вовсе не было этих «коготков», и в самой пьесе она их обнаруживает, но чуть-чуть, как свидетельство того, что при других обстоятельствах она, пожалуй, согласится, что иногда все же надо быть жестокой. Такая перспектива вполне уместна, ее и надо показывать как перспективу. Но если она станет бродить, так сказать, выставив напоказ когти, хищно оглядываясь вокруг в поисках жертвы, не будет удивительно, если она окажется за порогом горьковской пьесы.

{172} Полина у Книппер напоминает Раневскую из «Вишневого сада». Если они не совсем родные, то очень близкие друг Другу, двоюродные, скажем, сестры, хотя и с разной судьбой. Философию, которая характеризует смысл их существования, ближе всего определить словом «гедонизм». Они чувствуют себя лакомками в этой жизни, которая создана для того, чтобы доставлять им удовольствие, — в чем же ином цель жизни? У одной потребности в этом отношении менее скромные у другой — более, одна тоньше, другая проще, но натура у них одинакова.

Татьяна говорит как-то Полине: «Ты много кушаешь…». Это мельком оброненное замечание все же настолько важно, что театр немедленно воспользовался им. Полина много ест на всем протяжении спектакля. Это не чревоугодие или обжорство, это, мы сказали бы «психология». Она любит еду, процесс еды, перипетии еды. Лучше всего она чувствует себя за столом — ест любовно, довольно, со вкусом, получает высокое моральное удовлетворение. Она пользуется каждым удобным случаем, чтобы покушать. Слушает и жует какое-нибудь печенье. Говорит и держит в руках вилку. Забрать эту вилку — значит испортить ей настроение. Эта черта не выделена как-нибудь назойливо, — она на заднем плане, как некий фон, намекающий на гедонизм Полины. Естественно, еда не единственная ее страсть, она, надо думать, интересуется искусством, любит путешествия, восхищенно говорит о красоте каких-нибудь Альп, читает романы, но относится к ним так же, как к этому ломтику печенья, — гастрономически.

Черта паразитизма тонко введена и в образ Захара Бардина, и в другие «господские», «барские» образы пьесы. Чувствуется вокруг них атмосфера жизни, где все построено на результате чужого труда, где труд воспринимается как нечто такое, к чему они, Полина, Захар, и не должны быть причастны, на то есть другие — рабочие, инженеры, агрономы, управляющие, которые около них, около Захара, Полины, «кормятся». Она убеждена, что, конечно, не они ей, а она им доставляет средства к существованию, оттого она им покровительствует, оттого у нее покровительственный, а не «обиженный», или «аристократический», или «злобный», тон, когда она обращается к Грекову. Она так и говорит: «… Когда около тебя кормится тысяча людей… это не шутка!», «Мы решили закрыть завод на время, пока рабочие успокоятся. Но ты подумай, как это тяжело! Сотни людей останутся без работы. А у них дети… ужасно!»

У Полины — Книппер это даже нельзя назвать лицемерием, сознательным лицемерием. Она искренне убеждена, что она благодетельница, как же ей не «беспокоиться». Она готова уронить слезу: «бедные дети». И здесь она находит способ получить удовольствие — от собственной отзывчивости. Эта филантропическая любовь к ближнему провозглашается ею как долг, который, бог видит, она выполняет. Привилегии, которыми она обладает, для нее нечто само собой разумеющееся, естественное, от века установленное, — следует только улыбнуться и пожать плечами по поводу людей, которые думают иначе.

{173} «Такая глушь, и вдруг — социализм… это забавно». Первая Полина говорит об этом так, словно чем-то оскорблена, вторая — с «чопорным» удивлением, третья произносит «забавно» раздельно, зловеще. У Книппер она говорит добродушно, меценатски снисходительно, как о детской проказливости. С чувством превосходства она говорит обо всех, кто находится «внизу» и кто заслуживает поощрительную улыбку или строгое помахивание пальцем, в зависимости от поведения. Книппер ничуть не подчеркивает ее превосходства, как это делают решительно все Полины, у ее Полины это в крови, воспитанный поколениями инстинкт, в мизинце чувствуется ее «превосходство». По одному тому, как она смотрит в лорнет, уже видна ее прошлая и настоящая жизнь, и не только здесь, где мы ее застаем, но и у себя в усадьбе, и в Петербурге, и за границей.

Как жила наша первая Полина до того, как мы с ней познакомились? Очевидно, всю жизнь жаловалась. Вторая — следила за своими манерами, третья — искала социалистов. А в Полине — Книппер видна действительная барыня, помещица, жена владельца фабрики, плоть от плоти своего эксплуататорского, паразитического класса.

Ее довольному существованию грозит опасность, но она ничего не хочет знать, она вообще отмахивается от всякой заботы, от какой-либо тучки, которая может показаться на ее безмятежном небосклоне. Она кокетливо (в ней сохранилось кокетство, неуловимо кокетливо она разговаривает всегда и со всеми) обращается к мужчинам: «Деловые разговоры при мне… с утра…». «Злая» Полина делает ударение на последнем слове, — дескать, в другое время она не прочь заинтересоваться делами. У Книппер все дело в этом «при мне». Ни с утра, ни с вечера, никогда и нигде никаких дел; она вообще не хочет, да и не может думать, для нее это наказание.

Она живет в этом мире бездумной гармонии и не испытывает никакой охоты выглянуть наружу, даже когда это необходимо. Всерьез она не умеет даже взволноваться, рассердиться, возмутиться — ведь это нарушит мирную гладь ее души. Она предпочитает отступить назад. Нельзя сказать, что она негодует, когда Греков говорит Наде, что любуется ею. У обиженной Полины здесь самая «обиженная» из всех ее «обиженных» поз, великосветская Полина остолбенела, третья сейчас крикнет: «вон!». Четвертая только шокирована: это‑де бестактно, это слишком, это в самом деле бог знает что, — и только. Она не умеет как следует накричать на Надю, хотя и нужно, по ее мнению, как следует накричать.

Даже убийство Скроботова и последующие события не в состоянии по-настоящему вывести ее из равновесия. Она слишком уверена в незыблемости той жизни, которой она живет, чтобы серьезно откликаться на эти сигналы со стороны. И эта наивная беспечность, простодушная слепота среди грозовых молний, сверкающих над ее головой, достигает почти символического выражения классового самодовольства и не может не вызвать смех зрительного зала. Насколько глубже этот смех {174} того, который вызывает Полина, пробавляющаяся своим жалким «сосиализмом».

Следовательно, Полина не «злая», а «добрая». Но вспомним, что в пьесе действует «добрый» Захар Бардин в противоположность «злому» Михаилу Скроботову. Эту антитезу мы находим и по женской линии пьесы в лице Полины и Клеопатры. «Злая» Полина изображает стандартную хищницу, но фауна капиталистического мира настолько все же разнообразна, что необязательно рядиться только волком, чтобы доказать принадлежность к этому миру. Есть немало других видов той же капиталистической породы. У Полины — Книппер значительно больше того социального содержания, которого ищут другие Полины, забывая открывать ларчик там, где он проще всего открывается.

Полина и Захар Бардины — муж и жена; театры устанавливают этот факт, не видя нужды как-нибудь его подчеркнуть. В МХАТ Книппер, Качалов, Немирович-Данченко посчитали это нелишним и раскрыли в таком направлении, которое кое-кому может показаться рискованным. Полина и Захар проявляют друг к другу заботливость, деликатность, как это бывает между супругами, которые долго прожили вместе, уже начинают стареть и все же немного влюблены друг в друга, как некогда. Он все так же ухаживает за ней, она все так же любуется им. Ему льстит ее внимание, и он распускает перед ней павлиний хвост своего красноречия, находя в ней благодарного слушателя. Она знает за ним эту слабость к «рассуждениям» и поощряет его, тем более, что ей самой это доставляет удовольствие. Порой она слушает его с юмором, но вполне благожелательным, любовным, ласковым, оттого что хорошо знает его и лишний раз убеждается в этом. Он рассуждает, например, повторяя мысли прокурора, о различии между людьми и о том, что те, кто требует равенства, сами должны это заслужить. Полина, послушав, говорит: «Это новое у тебя…»

Все наши Полины не знают, как им здесь поступить: одна говорит это, как всегда, обиженно, другая испуганно, третья растерянно, четвертая с улыбкой. Ведь у Захара всегда что-либо «новое», сегодня он рассуждает так, завтра иначе, послезавтра еще иначе, в зависимости от ситуации, к которой он по всему своему складу каждый раз приспособляется. Вот опять что-то «новое», — это настолько знакомо ей, что она не может удержаться от улыбки. И Захар, смущенный и польщенный ее улыбкой, говорит, что это новое у него пока еще «схематично, недодуманно…». Эта супружеская идиллия, изображенная театром с чуть заметной иронией, выглядит все-таки довольно трогательно. Но эта трогательность ничуть не «опасна». И этот штрих, как видим, служит в конечном итоге идее разоблачения — человеческие качества Бардиных не мешают им оставаться самыми доподлинными помещиками и капиталистами, со всем вытекающим отсюда поведением.

Режиссеры редко заботятся, чтобы между Полиной и Захаром было какое-либо соответствие. Например, для «аристократической» Полины выбран муж, против которого она первая должна была бы запротестовать. {175} Представьте себе Раневскую, которой предложили в мужья Лопахина, только более почтенного по возрасту и манерам, — таков приблизительно муж у Полины в изображении некоторых театров. Известно, что он фабрикант, это и решило его судьбу. На сцене — делец, немного даже спекулянтского склада, толстый, круглый, лоснящееся лицо, плутоватый взгляд. Точнее сказать, рантье, то есть бывший делец, он свое уже сделал, денег накопил, он хочет пожить в свое удовольствие. А ему мешают, вот он и огрызается. Если взглянуть при этом на Полину спектакля, да и на Полину пьесы, — Бардин выглядит как «выскочка», парвеню, а Полина — действительно, как Раневская, которая растранжирила все деньги от продажи вишневого сада и вынуждена была пойти за Лопахина.

М. Розен-Санин в Театре имени МОСПС — уже барин, в его Захаре ясно чувствуется помещичье происхождение. Движения медленные, широкие, важные, во всей фигуре покой и довольство собой. Красивая борода, холеная, некогда она доставляла ему успех у женщин. Он знает, скажем, толк в картинах, в венской оперетте, в петербургском балете. Он барин. Но и только — дальше актер не заглядывает.

А дальше начинается самое важное, ради чего Горький и привел на сцену своего Бардина. Дальше начинается «либерал», исторический тип русского либерала. Вот его-то и дает В. Качалов. Захар у него, конечно, барин. Этого барства наш первый Захар ни за какие деньги не приобретет, — это, как говорится, врожденное. У первого Захара руки, пальцы, такие, что они привыкли считать деньги, ассигнации, купоны, акции. Качаловский Бардин если и займется этим, то нехотя, неумело, небрежно, как-то брезгливо. Он барин, старый русский барин, но европейской складки. Он уважает себя и других, уважение, считает он, — это основа взаимоотношений. Он любит такие слова, как культура, прогресс, демократия, Европа. Скажите при нем: Европа, и он встрепенется, как конь при звуке боевой трубы. Он вам с чувством пожмет руку: конечно, Европа, как же иначе. Он носит у Качалова бакенбарды, они у него важные и вместе с тем кокетливые.

Есть в нем все время какая-то двойственность, нечто неуловимое, что не позволяет вам принимать все всерьез. Даже в случае, когда его поведение как будто говорит в его пользу, вы не может освободиться от подозрительного, подозрительно-иронического взгляда на него. Сказать, что это «нечто», вызывающее ваше подозрение, есть «жуликоватость», будет, пожалуй, слишком грубо, примитивно, не передаст всей «сложности» Бардина, но все же близко к этому. Для него имеет значение «точка зрения», — в каждую данную минуту он стоит на какой-либо точке зрения, он не может обойтись без точки зрения, правда, завтра у него может оказаться совершенно другая точка зрения. Но разве в этом дело? Дело в том, что завтра он будет глубоко убежден в этой другой точке зрения. И он встанет на нее с такой важностью, солидностью, почтенностью, что мог бы вызвать уважение, восторг, если бы не выдавала его эта двойственность, он пытается ее скрыть, но это ему не {176} удается, и вот он уже пойман, однако делает вид, что все в порядке, что совесть его спокойна.

Этот принципиальный оппортунизм не доставляет ему никакого беспокойства, ни морального, хотя он лицемерит, ни интеллектуального, хотя он каждый раз вступает в противоречие с логикой. Без преувеличения можно сказать даже, что он чувствует себя в этой оппортунистической стихии, как рыба в воде. Оттого во всем его облике в качаловском изображении есть нечто от позы, кокетства, конечно, не вульгарного, не карикатурного, но «облагороженного», деликатного, изящного.

В первом действии Бардин появляется к столу. Утро. Сад. На столе — самовар, все готово к завтраку. Захар в прекрасном расположении духа, он, собственно, всегда в прекрасном расположении духа, но сейчас в особенности. Он с удовольствием поглядывает на стол, — сейчас он сядет, обвяжется салфеткой, возьмет вилку и нож. Его компаньон по фабрике Михаил Скроботов — в исполнении Прудкина — не ест, а глотает, не пьет, а обжигается. Он всегда спешит, даже если никуда не спешит. Для Захара — это удовольствие, так же как для Полины, целый процесс, важный, жизненный акт. Михаил накидывается на него с упреками, и Захар недоволен не столько тем, что ему сообщают неприятные новости, сколько тем, что его отвлекают от завтрака. Увы, придется выслушать, — такое лицо у качаловского Бардина. Он снимает очки и обращает к Михаилу вежливо слушающее лицо. Эти очки предусмотрел Горький, и Качалов пользуется ими искуснейшим образом. Первому Захару очки, по правде говоря, только помешали бы. Второму они в конце концов тоже ни к чему. Качалов не может без них обойтись.

Когда Захар удивляется, не понимает, поражается тем, что ему говорят, он снимает очки, чтобы внимательнее вглядеться, проверить по выражению лица говорящего, не ослышался ли он: «помилуйте, что вы такое говорите». И наоборот, когда он почему-либо без очков и ему нужно опять удивиться, не понимать, поразиться, он надевает очки и внимательно вглядывается: «что вы такое говорите». Сплошь и рядом он бывает нерешителен, смущается, не знает, что предпринять, что сказать, Тогда он снимает очки, протирает их, затем неторопливо надевает, за это время он кое-что обдумал, в крайнем случае отодвинул на какой-то момент свое высказывание, а ведь вся его природа в этом: отодвинуть, отложить, «утро вечера мудренее».

Скроботов, рассказывая ему, что рабочие требуют увольнения мастера Дичкова, интересуется, что думает по этому поводу Захар Иванович.

«Захар. Я? Гм… Дичков?.. это… который дерется? И насчет девиц что-то такое?.. Прогнать Дичкова, разумеется! Это — справедливо».

Слова эти произносятся так, что самим тоном вызывают раздражение Скроботова, который неслучайно отвечает: «Ф‑фу!» Этот Дичков в горле застрял у Михаила, а Бардин только припоминает его, да еще {177} так лениво, благодушно-абстрактно. Вспомнив, Бардин сразу наполняется важностью. «Прогнать Дичкова, разумеется», — сказано с глубоким чувством правоты. Бардин даже руками разводит, как же, дескать, иначе.

Здесь примечательно у Качалова следующее: свою убежденность Бардин выражает не то что показно, но и не совсем искренне. Он не столько обнаруживает свой истинный взгляд на вещи, сколько демонстрирует свою убежденность, убежденность саму по себе, независимо от того, что именно выражает эта убежденность. У него здесь форма превалирует над сутью, ведь суть-то у него неустойчивая, поэтому он настаивает на форме, которая должна создать ему репутацию принципиального человека, имеющего свою твердую «точку зрения». Тем же тоном убеждения он добавляет: «Это — справедливо». Другие Захары произносят «справедливо» как простой эквивалент слов: «правильно», «бесспорно», «конечно» или «так нужно», им достаточно элементарного значения этого слова. Они игнорируют форму, которая выражает смысл, тот оттенок смысла, который как раз характерен для Бардина, для либерала Бардина.

У Бардина «справедливо» и еще «разумно» — любимые Слова, это вообще популярные слова либерального лексикона. Идеолог буржуазной конституции, буржуазной демократии, буржуазной свободы и равенства, он в эти слова вкладывает свою либеральную философию. Но в этих же словах содержится изрядная доля филистерства, так же как она содержится в лозунгах «свободы и равенства». Следовательно, Бардин не мог сказать иначе, как только «справедливо», но никак не «правильно». И если бы он когда-нибудь и сказал «правильно», то это надо было бы произнесли, как «справедливо». Так и поступает Качалов. Он произносит «справедливо» и с оттенком торжественности, и с оттенком филистерства, с двойственностью, которая выражена во всем бардинском облике. Вся фраза сказана без особого ударения, но если бы дать это ударение — больше торжественности в позе, больше витийства в тоне, — перед нами возникнет силуэт какого-нибудь Родичева.

В том же духе и следующая затем фраза: «Мы же европейцы, мы — культурные люди!» Качалов тут больше подчеркивает, что это «фраза». Свое возмущение («Но, дорогой мой, если он бьет людей по зубам… и прочее?»), которое он предлагает Михаилу разделить с ним, как отмечено в ремарке, он произносит «мягко». А мягко потому, что внутренне он уже созревает для капитуляции, готов к «переговорам» с тем подразумеваемым условием, что этот «переход» будет обставлен с должными приличиями («Мы же европейцы…»). Вот он уже спрашивает, действительно ли «Дичков такой ценный человек», давая понять, что не прочь пересмотреть свою позицию. Он идет дальше и задает вопрос, вызвана ли эта «мера» (закрытие фабрики) «необходимостью». Михаила раздражает эта игра, он не скрывает своего раздражения, и Бардин поспешно (ремарка) извиняется: «Но, дорогой, ведь я не возражаю, я только думаю».

{178} Любопытная черта. Когда на него решительно наступают или настойчиво ему сопротивляются, он начинает пасовать. Это вошло в его кровь, — привычка, ставшая второй натурой. Так бывает у него не только с Михаилом, Николаем, Клеопатрой, но и с Яковом, Татьяной, Надей, даже с Полиной. Он беспокоится, например, о Якове, куда девался Яков, объявил вдруг о своем отъезде, что это с ним? Обо всем этом он рассказывает Полине.

«Полина. Ты прости мне, но, право, хорошо, что он уедет…

Захар. Да, конечно. Он ужасно раздражает, говорит чепуху…»

Это «да, конечно» совсем в его духе: он уже уступил, уже забыл, что беспокоился о брате, он даже в этом случае легко подчиняется своей душевной потребности колебаться, соглашаться, со всеми ладить. Тут, следовательно, намечается известная закономерность в этих отступлениях, колебаниях, соглашательстве, компромиссах: «да, конечно», «я не возражаю, я только думаю». Качалов раскрывает эту закономерность, кривую перехода от «прогнать Дичкова» до согласия на «меру», и на каждом этапе пьесы воспроизводит эту кривую. Он, так сказать, спускается со ступеньки на ступеньку, сохраняя при этом все «величие» своего героя, который пуще всего заботится о том, чтобы ему была обеспечена хорошая мина при плохой игре.

Из всего предыдущего совершенно очевидно, что он еще трус, трус с головы до ног. Качалов знает за своим героем эту слабость и подстерегает его в такую минуту, когда тот меньше всего этого ожидает. Например, когда Надя настойчиво требует от него помешать жандармскому самоуправству или, особенно, когда его преследует разъяренная Клеопатра. Захар тогда быстро семенит ножками, смешно согнув колени, уменьшившись в росте, локти прижаты к туловищу, ладони беспомощно растопырены, вот он уже бежит, забывая о своей солидности и на ходу придерживая эту сползающую с него солидность, чтобы никто не заметил, — но все уже заметили: раскатистый хохот в зрительном зале. Однако в следующее же мгновение он выпрямляется, приосанивается, так сказать, встряхивается и важно оглядывается по сторонам. А? Что собственно случилось? Ничего не случилось!

Клеопатра в бешенстве уходит, и Захар, почувствовав неожиданный прилив храбрости, благо Клеопатра ушла, набрасывается на нее, мстя ей за страх, который он только что обнаружил.

«И почему она так?.. Если бы она любила мужа, жила с ним в мире… А то меняет каждый год по два любовника… и в то же время — кричит!»

Обычно толкуют это место в том смысле, что Бардин — Тартюф, ратует за чистоту семейного очага, а сам, вероятно, не так уж «чист». Но такой смысл не к месту, не ко времени. Качалов использует эти слова для объяснения не взглядов, а характера Бардина. Даже когда он сердится, то не крупно, а мелочно, «по-дамски», норовит «уколоть булавкой», — на большее он неспособен. «А то меняет каждый год по два любовника» и т. д. — он произносит как-то фыркая, а последнее {179} слово крикливо, с взвизгиванием. Куда девался его либерально-патетический бас! Избалованный маменькин сынок неожиданно наказан — в горле обиженная слеза, он топает ножкой и трусливо угрожает. Проходит мгновение, и перед нами тот же уважаемый и почтенный Бардин.

Подобные «трусливые» мизансцены встречаются и в других местах, если не столь развернуто, то хотя бы на половину, на одну четверть, на одну восьмую, наконец как намек, как скрытая возможность, которая при случае выглянет наружу.

Бардин рассуждает: «Среди рабочих есть очень любопытные фигуры, но в массе — я согласен — они очень распущенны».

Это типичная бардинская конструкция фразы: «с одной стороны» — «с другой стороны». Она настолько важна для понимания бардинской философии, что приведем еще некоторые образцы.

Якову: «Гм… ты, Яков часто бываешь на заводе… против этого я, конечно, ничего не имею!.. Но[[27]](#footnote-28) Михаил Васильевич говорит, что иногда ты, разговаривая с рабочими, осуждаешь порядки на заводе…».

Наде: «Ты симпатизируешь рабочим… Это естественно в твои годы, но не надо терять чувства меры, дорогая моя! Вот ты утром привела к столу этого Грекова… я его знаю, он очень развитой парень, — однако тебе не следовало из-за него устраивать тете сцену».

О Николае: «Он слишком озлоблен и потрясен, но он умный человек, и у него нет причины ненавидеть нас».

Яков заявляет, что ему «становится все более противен смысл происходящего». Захар отвечает: «Да, я понимаю… Но что же делать?»

Большинство актеров игнорирует эту конструкцию. Если они и замечают ее, то в каждом данном случае эмпирически, не поднимаясь до понимания общих основ бардинской речи. Все внимание обращено ими на второю половину предложения, — первую стараются пропустить мимо ушей зрителя. Понятны их мотивы: они хотят показать, что Захар Бардин и Михаил Скроботов одного поля ягоды. Смазывая первую половину, они как бы сокращают расстояние, между ними, между Захаром и Михаилом. Но они так торопятся к финалу, на который, вообще говоря, указывает пьеса, что теряют по дороге то, без чего вообще не имеет смысла добиваться этого финала.

Если бы у Горького была эта идея, он просто превратил бы Захара в двойника Михаила, и налицо остались бы только реплики: рабочие «в массе очень распущенны», «не надо терять чувства меры» и т. д. Дело, следовательно, не во второй половине предложения, и не в первой, и даже не в обеих вместе, а в этом: «нельзя не сознаться» — «нельзя не признаться», в их соотношении. Если стиль есть человек, то обнаруживаемый Качаловым «диалектический», «эластичный», софистический язык и есть стиль Бардина, и есть Бардин.

«Среди рабочих есть очень любопытные фигуры, но в массе — я согласен — они очень распущенны». Качалов не торопится. Он даже {180} медлит на этом бардинском традиционно-излюбленном «но», — ведь Захар сейчас начнет пятиться назад и хочет проделать это, не роняя своего достоинства. «Я согласен», — подтекст здесь таков: я умею выслушивать другую точку зрения и принять ее, если нахожу ее разумной. «Они очень распущенны» — тоном укоризны по адресу этих незримых «масс», которые не оправдали его доверия. Он отдает должное рабочим, но вместе с тем и своему компаньону. Он беспристрастен, он «справедлив».

«Ты симпатизируешь рабочим… Это естественно в твои годы, но не надо терять чувства меры, дорогая моя!» «Ты симпатизируешь… Это естественно», — сказано не только в тоне извинения Нади, но даже поощрения ее. Как же ему здесь торопиться, ведь он сейчас совершит очередной маневр, нужно же ему создать иллюзию своей объективности. Наоборот, он медлит на этом: «Это естественно в твои годы», пусть каждый убедится в его беспристрастности. И тогда только он переходит к своему «но» и к тому, что «не надо терять чувства меры, дорогая моя!». Кстати, о словах: «дорогая моя». Он так говорит со всеми и с близкими (Надя) и с чужими (Михаил). Он со всеми хочет быть в мире, — Качалов подчеркивает это, вкладывая в «дорогая моя» интимно-дружеский, панибратски заискивающий тон.

Греков — «очень развитой парень». Бардин говорит это с такой похвалой, что Надя должна быть не то что разоружена его беспристрастием, но даже благодарна ему. Как только он достигает или ему кажется, что он достигает этой цели, он провозглашает свое «однако» (однако не следовало из-за Грекова устраивать сцену). Пауза. Правая рука полуприподнята, ладонь полураскрыта. (Раскройте ее шире, поднимите выше, — и вот вам парламентский жест.) И Наде отдано должное, и Полине. И волки сыты, и овцы целы. Вот в «разрезе» даваемый Качаловым компромиссный тип мышления, компромиссный метод речи.

Особенного блеска достигает это разоблачение в двух местах: в разговоре с Полиной и в разговоре с Синцовым.

Разговор с Полиной:

«Ну, да… отчасти так, конечно! Николай Васильевич говорит: не борьба классов, а борьба рас — белой и черной!.. Это, разумеется, грубо, это натяжка… но если подумать, что мы, культурные люди, мы создали науки, искусства и прочее… Равенство… физиологическое равенство… гм… Хорошо. Но, сначала — будьте людьми, приобщитесь культуре… потом будем говорить о равенстве!..»

Захар эволюционирует, отступает по всему фронту, но отступает с пафосом. Пафос правоты — вот что обнаружил здесь в Бардине Качалов. «Борьба рас — белой и черной». Правда, Бардин раньше сам провозглашал равенство. Но разве он его отрицает, он и говорит, что «это… грубо, это натяжка…». И если он объективен в одном, значит, ему можно поверить в другом, в том, что у Николая Васильевича есть зерно истины. Равенство — пожалуйста. Однако… И т. д.

{181} Монолог трактуется Качаловым как ораторская речь, как благородный спор с невидимыми оппонентами в присутствии невидимой публики; впрочем, публику весьма благожелательную олицетворяет здесь Полина. «Борьба рас — белой и черной» — у качаловского Бардина это дано как чужие слова, в которые он, Бардин, вслушивается, вдумывается, взвешивает. А взвесивши, он, обращаясь к невидимому Николаю, заявляет хоть мягко, но убежденно: «это, разумеется, грубо…». Затем к публике и к себе: «но если подумать, что мы, культурные люди…». Дальше риторическая форма: «Равенство… физиологическое равенство… гм…» И наконец обращение к другой стороне (той, которая требует равенства): «Но сначала — будьте людьми, приобщитесь…». И т. д.

Но так как при этой видимой правоте есть здесь невидимое филистерство, то Качалов придает своей речи легкий оттенок декламации. Этому сопутствует неуловимый элемент рисовки. Рисовка перед одной стороной, перед другой стороной, перед публикой — Полиной, наконец перед самим собой — это важная сторона в качаловском Бардине вообще. Он любуется собой, нравится себе, он говорит часто для того, чтобы послушать себя. И сейчас, разговаривая с Полиной, он рисуется своей правотой, своим стремлением к правоте, разумности и справедливости, немного даже умиляется. Помимо всего, он ведь человек чувствительный.

Второе место — разговор с арестованным Синцовым (третий акт):

«Захар *(укоризненно)*. Вот, господин Синцов… как это грустно! (Прекрасно передана “укоризненность”. — *Ю. Ю*.) Мне очень жаль вас… очень! (От “всего сердца”, но чуть приподнято, — укоризна остается. — *Ю. Ю*.).

Синцов *(с улыбкой)*. Не беспокойтесь… стоит ли?

Захар. Стоит! (Почти сурово. — *Ю. Ю*.) Люди должны сочувствовать друг другу… (Поучительно-снисходительно. — *Ю. Ю*.). И даже, если человек, которому я доверял, не оправдал моего доверия (маленькая пауза. — *Ю. Ю*.), все равно (строго торжественно, величаво, олицетворение беспристрастия, на вершине которого обретается оратор. — *Ю. Ю*.), видя его в несчастии, я считаю долгом (тот же тон. — *Ю. Ю*.) сочувствовать ему… да! (Укоризненно-торжественная точка ко всей речи. — *Ю. Ю*.) Прощайте, господин Синцов!

Синцов. До свиданья.

Захар. Вы не имеете ко мне… каких-либо претензий?

Синцов. Решительно никаких.

Захар *(смущенно)*. Прекрасно. Прощайте! Ваше жалованье будет выслано вам… да…».

Последнее «да» уже несколько иное, — от растерянности, которую прекрасно передает Качалов. Бардин толчется на одном месте, хочет уйти и все-таки еще что-либо сказать, чувствуя, что весь его заряд пропал даром. От торжественного «да» до растерянного прошло меньше минуты, а какая разница! Что здесь сыграло роль? Поведение Синцова, {182} спокойствие, твердость, самостоятельность Синцова. А при всяком проявлении твердости Бардин начинает смущаться, колебаться, отступать. Прощаясь с Синцовым, он даже не может воздержаться от возмущенной реплики по адресу тех, кто арестовал Синцова: «Мой дом становится какой-то жандармской канцелярией!»

Обычно Синцовы произносят свою реплику о «претензиях»: «Решительно никаких», — холодно, замкнуто, враждебным взглядом окидывая Бардина. Мхатовский Синцов иронически улыбается. Вспомним, что и Полина слушает тирады Захара с иронией, но ее ирония любовная, благожелательная, добродушная. Синцов же как будто жалеет его, сопоставляя то, чем Бардин хочет казаться, с тем, чем он является, — результат для Бардина убийственный.

Клеопатру в МХАТ играла В. Соколова, в Малом — С. Фадеева. У Фадеевой образ интересный, сложный, даже более сложный, чем нужно. Жена убитого фабриканта ненавидит всякого, кто не целиком на ее стороне. Линия толкования роли здесь очевидна. Все же есть в пьесе место, которое может сбить с этой линии.

«Клеопатра *(злорадно)*. Вы симпатизировали этому Синцову! *(Смотрит на Татьяну, и лицо ее становится мягче.)* Как вы странно смотрите… и лицо измученное… почему?»

Соколова уделяет этому месту внимания столько, сколько нужно, может быть, меньше, чем нужно. У Фадеевой, наоборот, эта фраза решила судьбу ее образа. И не в том смысле, что злая Клеопатра оказывается доброй. Нет, у Фадеевой она злая насквозь, но не однообразно-прямолинейна, не примитивна по своей психологии (откуда, в самом деле, вдруг эта мягкость к Татьяне?), — мягкость как некий контраст к злорадству. Но, по толкованию Фадеевой, она вся состоит из контрастов, противоречий, перемежающихся настроений, сегодня — одно, завтра — другое. Никто не знает, как поведет себя она послезавтра, и меньше всего она сама.

Речь идет не о ее политическом поведении, — в этом смысле у нее определенная позиция, — а о ее личности, ее характере, о психологическом типе. Если даже ввести ее в другие обстоятельства, не те, которые даны в пьесе, — она будет всегда изломанной, мнительной, своенравной, отдаваться минуте. Следовательно, Фадееву интересует тип подобной женщины вообще, что, бесспорно, обогащает образ. Но, увлекшись такой задачей, актриса слишком далеко отходит от строгой линии пьесы. Соколова же все время держится этой линии, но, пожалуй, чересчур педантично, отчего перспективы образа, его многогранность, которые у Фадеевой даны излишне щедро, здесь, наоборот, слишком бледны.

Клеопатра, уставшая от пережитых событий, жалуется, что у нее «нехорошо… неровно бьется сердце…», и добавляет: «не люблю быть больной!». У Соколовой это одно мгновение, у Фадеевой — целая сцена, она с охотой распространила бы ее на весь спектакль. Еще задолго до этой фразы Фадеева — Клеопатра держится за сердце, вяло опускается {183} в кресло, с трудом поднимается, переводит дыхание, опять прикладывает руку к сердцу, томно качает головой, приглашая всех пожалеть ее. Клеопатре — Соколовой веришь, что она не любит быть больной. Клеопатре — Фадеевой нисколько не веришь: она потому и говорит, что не любит быть больной, что на самом деле ей нравится быть больной, казаться больной. Это позволяет ей быть еще более капризной, своенравной, неуравновешенной, требовать от каждого внимания, к каждому приставать с упреками, прихотливо хлопнуть ладонью, досадливо повести плечами.

В пьесе говорят о любовниках Клеопатры. Клеопатра Соколовой, так сказать, не подтверждает этих слухов. Клеопатра Фадеевой убеждает в этом, если бы даже не было никаких свидетельств, больше того, видно, отчего она такова. От той же изломанности, от досуга, который некуда девать, от чувственности несколько болезненной, которую ей нужно каждый раз в себе раздражать. Она вся — внутренне растерзанная, в плену у своих избалованных чувств, без всякого контроля рассудка, то возбужденная, то в депрессии, то сварливая («Вы симпатизировали этому Синцову»), то неожиданно мягкая («… и лицо измученное… почему?»), то беспечная, то в слезах — несчастное, жалкое создание той паразитической среды, в которой она выросла. Глядишь на нее и отвлекаешься от пьесы, — она интересна сама по себе. Она, в самом деле, «на отлете» от всего спектакля, которым пользуется только в своих интересах.

Если бы такую Клеопатру ввести в мхатовский спектакль с его железным законом ансамбля, ее прежде всего заставили бы больше считаться с сюжетом пьесы, более тесно завязывать общение с своими партнерами, более охотно подчинять находимые ею краски основе ее же роли. Эта основа роли отлично видна у Соколовой. Если определить одним словом этот лейтмотив, можно сказать: «взбесившийся мелкий буржуа», который вселился в эту мещанку. Она двигается по сцене как одержимая, глаза расширенные, уставившиеся в одну точку, блуждающая улыбка, она вне себя, она на все способна, любое слово, предмет, человек могут вызвать в ней взрыв бешенства, она сама ищет повода для того, чтобы выместить на чем-нибудь или на ком-нибудь переполняющую ее мстительную злобу. Даже когда она смягчается в разговоре с Татьяной, то это пауза, после которой она свирепеет еще больше. Если для фадеевской Клеопатры «зерно» найдено в приведенном выше диалоге с Татьяной, то у Соколовой оно определено в следующих словах Якова: «… в груди у нее, вместо души, сидит старая, злая собака… Небольшая собака, с облезлой шерстью. Жадная. Сидит и скалит зубы…».

В печати Клеопатру называли истеричкой и ставили это обстоятельство в вину актрисе. Но Клеопатра и в самом деле истеричка; быть может, она слишком однотонно показана, но все же она истеричка, и ненависть ее истерическая, и злоба истерическая, и жажда мести истерическая. И это не столько психологическая, сколько социальная форма, в которой могли проявиться враждебные чувства у Клеопатры. Синцов, {184} Греков, Рябцов — они тоже полны вражды к хозяевам, но их вражда не могла бы обнаружиться в таком виде. В истерии Клеопатры есть и паника, и бессильная злоба, и незнание, что делать, и колеблющаяся под ногами почва. Вероятно, такими, как Клеопатра, выглядели те парижанки, которые зонтиками кололи глаза пленным коммунарам. Может быть, эта аналогия навеяна тем, что Клеопатра то и дело появляется в спектакле с зонтиком, размахивает им, стремглав раскрывает его, носится с ним по сцене. Может быть, сам режиссер умышленно ввел этот зонтик в фокус спектакля, чтобы навести зрителя на след этой исторической аналогии. Во всяком случае такое воспоминание — хорошая проверка образа Клеопатры.

Печенегов у многих исполнителей — персонаж для увеселения публики. Так как он каждый раз выкидывает какое-нибудь коленце, то актер, заискивающий перед публикой, нанизывая эти «коленца», составляет свою роль. Он добивается лишь того, чтобы зритель, разинув рот, дожидался, что же сейчас выкинет генерал. Чем неожиданнее «сюрприз», тем больше смеха в зрительном зале. Даже очень видные актеры с трудом удерживают себя от этого недорогого, хоть и соблазнительного приема. Другие ищут образ. Но образ генерала — герой «генеральских» анекдотов. Печенегов выступает как чудак, или как выживший из ума, или впавший в детство старик, или просто, что называется, «седой, как лунь, а глуп, как бревно». Конечно, он и чудак, и впавший в детство, и небольшого ума человек, но все это около цели, не сама цель.

У М. Тарханова Печенегов самодур, — самодур в первую очередь, — остальные качества группируются вокруг этого основного. Такая социальная характеристика не только правильно ориентирует актера, но, за редким исключением, в котором он сам виноват, предохраняет от провоцирования того нелепого смеха, о котором мы говорили выше, хотя смеха во время игры Тарханова сколько угодно. Самодурство — подсказывает сам автор; для того и появляется денщик Конь, над которым генерал измывается.

Два слова о денщике. Его изображают как несчастную жертву генерала. Чем несчастнее, замученнее выглядит этот Конь, тем, полагают, лучше достигнута цель. Вот стоит он — маленький, седенький, худенький заморыш, в чем только душа держится, глаза испуганно моргают, из груди вырывается вздох, всем своим видом он говорит: пожалейте меня. Это неверно, во-первых, потому, что Конь старый солдат, а не хлюпик. Во-вторых, в нем есть чувство собственного достоинства, опять-таки оттого, что он старый солдат, видал виды, бывал в деле, проявлял мужество и сейчас мужественно держит себя. Таким показывал его в МХАТ В. Новиков. Но обычно его делают несчастненьким, для того чтобы, противопоставив ему хамство издевающегося над ним генерала, создать мелодраматический контраст. Но мелодрамы здесь не получается, даже если на минуту согласиться, что Конь должен выглядеть несчастным. {185} Смех, беспрестанно сопровождающий такие «генеральские» сцены, разрушает все мелодраматические намерения режиссера. У Горького здесь не мелодрама, а памфлет, и нужны ему здесь не слезы над солдатом, а смех над генералом.

О Тарханове писали, что в Печенегове он повторяет Семенова из спектакля «В людях». Так можно решить только при поверхностном наблюдении: и тут старик, и там старик, и тут самодур, и там самодур. Однако у Тарханова там самодур купец, здесь — генерал; там бывший мужик, здесь дворянин; тысячи деталей этого самодурства, «купеческих» — там и «барских» — здесь. У тархановского Семенова бездна ума, юмора, хитрецы; у тархановского Печенегова ни капли ума или какая-нибудь капля ума, не больше, как раз эту каплю показывает Тарханов. Какое же здесь сходство?

Печенегов бродит по сцене: левая рука за спиной, корпус немного согнут, устремленные в одну точку вытаращенные глаза над всклокоченными бровями (он весь немного всклокочен). Он то смотрит бессмысленно, то что-либо вспоминает, то придумывает какую-нибудь нелепость. И как только вспомнит или придумает, он тут же выпаливает, независимо от места, времени, условий, обстановки — ему все нипочем. Элементарная реакция — вот раздражение, а вот и рефлекс, — ничего посредствующего; ассоциативное мышление на очень низкой ступени, мы сказали бы «детская непосредственность», если бы это было приложимо к генералу.

«Молчать! Вы чего тут торчите? Вы должны ходить вдоль забора… и если кто полезет — стрелять… Я отвечаю!» Каждая фраза сказана отрывисто, а окончания слов: «торчите», «забора», «стрелять», «отвечаю», звучат, как «молчать». Все вместе он говорит как-то вне себя. Не потому, что рассержен, — это его манера, он так говорит «вне себя», даже когда просит молока: «Молока генералу». Никаких полутонов, повышения, понижения речи, отражающих движение мысли, — и чувства все в одну кричащую краску, самодурская прямолинейность в самом языке. Когда мы сказали «выпаливает», мы передали только то, что делает Тарханов. Генерал у него не только говорит, но и действует так — «выпаливая»: он вдруг садится, вдруг встает, вдруг поворачивается, вдруг уходит, вдруг появляется — и здесь нет полутонов, переходов. Отсюда неожиданность реплик и поступков Печенегова, но это не того рода неожиданность, с которой мы встречались выше: тут она обоснована биологически, психологически, социально, там же просто «коленца».

Не все жандармские офицеры так глупы, как Бобоедов во «Врагах», по-видимому, Горькому хотелось показать глупое самодовольство «власть имущего», уверенного, что он умнее и дальновиднее тех «преступников», которых он призван искоренять. Ершов превосходно выполняет эту задачу. В иных спектаклях показывают самодовольство Бобоедова, как нахальное самодовольство, как наглую фамильярность уверенного в себе хлыща. Закрученные кверху, нафабренные «хамские» усы — в общем отталкивающий тип. И у Ершова он, конечно, не внушает {186} особых симпатий, но о нем нельзя сказать: отталкивающий, не то слово, не только эта цель была у актера «оттолкнуть». «Дурачок с усиками», — говорит о нем Надя, о первом так не скажешь, а второй — точка в точку. И усы у него не «жесткие», не устрашающие, а «привлекательные», громадные, роскошные, раздушенные усы. Он каждый раз поглаживает их, приглаживает, переглаживает, распушивает, посмотрит на них с одного боку, с другого, — и, так сказать, вооруженный ими, усами, — смело шагает вперед. Отрежьте ему эти усы, и он, как Самсон, лишится силы.

В нем нет нахального самодовольства, он не солдафон, и от него не несет казармой, как от первого Бобоедова. Наоборот, видно, что он из «хорошего общества», и не было бы ничего невероятного, если бы он, например, оказался в дальнем родстве с Бардиными. Он плоть от плоти того общества, которое его определило на занимаемой им сейчас «пост».

Бобоедов с гордостью носит звание жандармского офицера, у него есть понятие «чести», «мундира», он член привилегированной касты. И самодовольство его не оттого только, что он офицер. Он уверен, что строй, который он оберегает, — единственный, не может и не должно быть другого, и что всякие «социальные идеи», опасность которых несомненна, есть «анекдот». Он самодоволен, потому что считает этот мир прекрасным, вечным, непоколебимым. Следовательно, его глупость не столько от природы, хотя в этом отношении он явно не без греха, — здесь та же классовая самоуверенность, что и у Полины. На вопрос, будут ли судить арестованных, он отвечает так: «Мы их без соуса едим… и так вкусно!»

В МХАТ это место не изобличает жестокости Бобоедова. Николай, подлинно жестокий и страшный человек, так выражаться не станет. У Бобоедова — это стиль. В другой раз, когда он намечает план действий, он опять выражается гастрономически: «И мы подаем это блюдо так: в центре этот… как его?» Бобоедов у Ершова плотояден. Николай желчен, а Бобоедов плотояден, от него так и брызжет здоровьем, — словом, «Бобоедов». На чей вкус, конечно, это здоровье. Клеопатре, например, оно нравится, она восхищенно называет Бобоедова здоровым и жизнерадостным мужчиной.

Но оптимизм его пошлый, жизнерадостность сытая, безнаказанная, о нем можно сказать: самодовольное животное. Но это не купечески вульгарно, скорее «возвышенно» — гусарская философия «вина и женщин». По всему видно, что он дворянин, — Бардину, какие бы тут оговорки ни делать, трудно не признать его своим. Плотоядность видна у него во всем — и тогда, когда он занимается «делом», и тогда, когда ухаживает за Татьяной. Руководит им Николай — умный, злой, хладнокровно-жестокий. Превращать же Бобоедова в двойника Николая так же неверно, как Захара — в Михаила, а Полину — в Клеопатру.

Если, с одной стороны, Бобоедова «поправляет» Николай, то, с другой стороны, этим занимается жандармский вахмистр Квач. В Театре {187} имени МОСПС — отличный Квач — Н. Агапов. Типичный жандарм, борода под Александра III, медали во всю грудь, хитрая усмешка, — по одной этой усмешке видно его кулацкое происхождение, — тяжелая рука, которая у него сама поднимается при виде человеческого лица, — это у него в крови. Если, однако, сравнить его с мхатовским Квачом (А. Жильцов), он просто «облом», нижний чин, в лучшем случае выслужившийся в вахмистры. Мхатовский — произведен в этот чин за способности. Это «артист», мастер своего «дела». Он докладывает Бобоедову, что жандарм «из драгун» небрежен. Он жалуется Синцову, что мало революционеров — мало «работы». Два беглых замечания, — и как блестяще они развиты актером. В Театре имени МОСПС Квач — служака, но он не прочь в конце концов в деревню, на печь, за пироги. Мхатовскому — только подавай вот такие дела. Он полон сознания исполняемого долга и удовольствия, что его исполняет.

Первый Квач входит в комнату в громадных сапожищах, тяжело ступает, так что пол скрипит, как тут Захару не цыкнуть. Мхатовский Квач никогда себе этого не позволит, особенно в барском особняке, он как-никак вахмистр, а не «драгун». Он тоже в случае чего заедет «в зубы», но сделает это быстро, ловко, «артистически». Он весь подтянут, лицо тщательно выбрито, рыжие усы торчат молодецки, сапоги, медали, фуражка — все это сверкает, во всем облике какая-то лихость, порой он мельком окинет себя взглядом, чуть охорашиваясь. Ходит неслышными шагами, вежливыми, вкрадчивыми, ступает, можно сказать, с некоторой даже грацией. Голова наклонена несколько вбок, весь корпус немного вбок, — и вот так, бочком, бочком, он зайдет с одной стороны, с другой — взглянет, поведет носом, намотает на ус, что надо, он здесь, он там, он везде. Вот, например, он заходит в зал, в пустой зал, никакого дела у него тут нет, но он пройдется по комнате полукругом, подкрутит ус, довольный собой, и выйдет обратно.

Первый Квач стоит перед Бобоедовым столб-столбом, деревянная ладонь у козырька: «докладываю» и т. д. Второй — изогнувшись, конфиденциальным тоном, — сохраняя полагающуюся по чину дистанцию, — ладонь на отлете с шиком, но это не офицерский шик, а унтер-офицерский, старого служаки.

Левшина в МХАТ играл А. Грибов, в Театре имени МОСПС — В. Ванин.

Ванин был очень хорош в третьем акте, где Левшин бесстрашно уличает хозяев и жандармов. Видно, в нем много накипело и он сейчас все выкладывает. Очень живой человек, темпераментный, нетерпеливый в своем стремлении «распутать жизнь» — кровь братишки из «Шторма» бродит в этом Левшине. Ему пришлось сдерживаться весь спектакль, — наконец, наступила минута, и он уже не удерживает себя: будь что будет! Он не скрывает своего юмора, язвительного юмора. Глаза блестят — насмешка, дерзость, соленое слово так и просятся на язык; и когда подходит соответствующая реплика, он передает ее довольно {188} энергично, и даже когда нет этой реплики, он всем своим видом обнаруживает иронию, насмешливое презрение к барам. Ванин держит горячий контакт с аудиторией, — он стоит вполоборота к зрителю, приглашая его, так сказать, в соучастники, и добивается серьезных результатов, публика идет за ним, ждет его выступления, он ведет спектакль.

Однако при такой активной манере исполнения несколько теряется Левшин-мыслитель, Левшин-философ, а это как раз в центре исполнения Грибова. О его Левшине не скажешь, что он нетерпелив, что он сдерживается, — нет у него ванинского досадливого жеста: «Эх, сказал бы, да нельзя». Он сдержан без всякого усилия, по самому своему характеру, неторопливому, крестьянскому, философскому складу своему. Поэтому такие места, как речь Левшина о том, что «все человеческое на земле — медью отравлено, барышня милая!», что «… всех мы убиваем! Которых пулями, которых… делами нашими», что «копейку надо уничтожить…» и т. д. и т. п. — хорошие у Грибова, пропадают у Ванина.

Ванинский Левшин настолько по своей манере человек действия, что с ним не вяжутся эти афоризмы. Он произносит их добросовестно, как слова, которые он услышал от другого и поверил им так, что они стали его собственными словами, но сам он не дошел до них. А у Левшина — Грибова как раз видно, что он «сам дошел» и, может быть, не скоро дошел, а много думал, передумал на своем веку, прежде чем дошел. У него это действительно «свои слова». У Грибова Левшин бывший крестьянин, У Ванина он давно покинул деревню.

У Грибова — старик, у Ванина — значительно моложе, да ему стариковская левшинская мудрость даже как-то мешает проявить свой темперамент. У Грибова Левшин по своему облику — правдоискатель, побывал он во многих местах, побродил, видать, по матушке-Руси, насмотрелся, как люди живут. У Ванина на эту тему ничего не вычитаешь. У Грибова Левшин говорит неторопливо, рассказывает, рассуждает, манера речи немного проповедническая. Ванинский скорее «агитирует», он более подвижной, сильнее жестикулирует. У Грибова он любит посидеть на завалинке, на плечи наброшен кафтан, седая всклокоченная голова без шапки, иногда вздыхает, покачивая головой, в руках, которые он сложил перед собой, — палка, так он стоит, слушает, смотрит. Смотрит он замечательно. Ванинский — смотрит так, словно хочет сказать: «А вот сейчас я скажу!» У Грибова — иначе: «Ничего, я послушаю, мне интересно!» Глаза пытливые, задумчивые, немного грустные (это отмечается в пьесе), останавливаются на собеседнике.

И у грибовского Левшина глаза блистают юмором, но юмор его более скрытый, более изнутри идущий, менее эффектный, без особого желания посмеяться над генералом, над Захаром, над Бобоедовым, — в этом направлении он не инспирирует публику. Для него важно, чтобы до публики дошли его раздумья, размышления, поэтому он воздерживается от энергичных жестов, его не увлекает соблазнительный пример ванинского Левшина. Когда генерал спрашивает во втором действии: {189} «Оружие есть?», — Левшин обращается к Ягодину: «Тимофей, у тебя где пистолет?» Ванинский Левшин говорит с несколько демонстративной иронией по адресу генерала. В публике — смех. В МХАТ — смеха меньше, а порой и вовсе нет. У Грибова — ничего вызывающего, он как бы разводит руками над этим проявлением человеческой ничтожности.

Надя говорит про Левшина, что он смотрит на них всех с улыбкой, как на больных. К Бакинскому Левшину это не относится, к грибовскому — полностью. Левшин действительно так улыбается: до чего-де может дойти человек. Следовательно, торопливая насмешка ему не к лицу. Он выбирает моменты, когда и он не скрывает иронии, например в сцене, где его допрашивает Бобоедов. Бобоедов собирается поставить Левшина в глупое положение, но сам оказывается в дураках. Внешне Левшин смиренный, почтительный, тихий, но в глазах столько лукавого огня, столько скрытой насмешки, что и зрителю нельзя удержаться от смеха.

Ванин, — потому ли, что боялся впасть в «благость» и смиренномудрие, в некоторое повторение Луки из «На дне» и оттого не решился даже взглянуть в ту сторону или, что вернее, по свойствам своего таланта — многого не раскрыл в Левшине. У Грибова Левшин глубже, но глубина, которая таится в этом образе, еще не вся раскрыта на советской сцене.

Превосходны в МХАТ типы рабочих — Грекова, Ягодина, Рябцова. Греков (А. Малеев) появляется в первом акте, в саду у Бардиных, куда он приводит Надю и Клеопатру. Надя смущена отношением к нему «старших» и пытается скрыть неловкость положения. Лучше всего чувствует себя Греков — он отлично понимает ситуацию. Он не обижается и не смущается, скорее несколько забавляется тем, что происходит. Это дает ему преимущество перед остальными, и если другие смущены или возмущены, он один сохраняет равновесие. Держит себя независимо, но и без вызова. Улыбаясь, глядит на старания Нади и говорит ей, нисколько не интересуясь, как на это будут реагировать окружающие: «Я любуюсь вами…». Без всякого эпатажа, как это случается с другими Грековыми, спрашивает генерала (в ответ на его выходку), сколько ему лет, и замечает: «В эти годы следует быть умнее». Говорит это спокойно, с некоторой, быть может, снисходительностью, но без всякого озорства. Он уважает себя и не унижается до каких-либо эффектных жестов.

Ягодин в МХАТ (Ю. Заостровский) погружен в себя, молчалив, но выдают его глаза: вдруг они сверкнут из-под бровей — быстро, оценивающе, угрюмо — и тотчас спрячутся. Он показан, как темный еще человек, сознание в нем только пробивается, только пробуждаются тяжелые еще мысли о том, как распутать жизнь. На этой грани — важный штрих для понимания пьесы — дает его театр.

Наконец Рябцов (И. Рыжов). Он особенно интересен в сцене, где Левшин с Ягодиным уговаривают его назвать себя убийцей директора. В первых спектаклях Рябцов выслушивал их, помахивая прутиком, — {190} это должно было выражать, очевидно, то, что он очень спокойно, без всякого волнения идет на такой шаг. Правда, из-за этого появлялся привкус некоторого автоматизма и какой-то машинальности, с какой он дает согласие, — не от его тона, не от взгляда, — здесь чувствовалось, что Рябцов понимает, сознает, на что он идет, а — от прутика, из-за которого, так сказать, количество (спокойствие) переходило в качество — возникал оттенок безразличия. Возможно, по этой причине, но в следующих спектаклях прутик исчез. В финале, когда обнаруживается «подмена» и Николай спрашивает: «Ну‑с, а как же вы теперь, Рябцов?», последний отвечает как ни в чем не бывало: «А — никак…». Он смотрит в глаза Николаю без какого бы то ни было вызова, просто «так», — мол, как хочешь, что вы там думаете обо мне, мне безразлично.

Синцов у М. Болдумана максимально выражает общую всем рабочим персонажам черту — превосходство над противником, идейное, моральное, психологическое. В нем эта атмосфера спокойствия и уверенной силы сосредоточивается с наибольшей полнотой. Театр, согласно пьесе, показывает в Синцове профессионального революционера. Но это обстоятельство становится известным не сразу. И Болдуман так ведет свою роль, что с первого же своего появления, по условиям пьесы, не выдавая себя, заинтриговывает публику, заставляет ее догадываться об его истинной роли. Так что, когда выясняется, наконец, эта роль, — для публики нет ничего неожиданного. Актер мог бы, так сказать, забегая вперед, дать понять, кто он. Болдуман избрал более трудный путь. Потому, как его Синцов себя ведет, как говорит, как смотрит на собеседника, проглядывает его личность, именно в том ее качестве, которое нас здесь интересует.

Он встречается с Михаилом Скроботовым, с Николаем, с Татьяной, с Надей, и каждый раз вы наблюдаете здесь у Синцова скрытый расчет, план, стратегию. В разговоре со Скроботовым чувствуется, что он выступает не сам по себе, а от определенной силы, организации, класса, от имени которого он как бы диктует свои условия, свои требования, хотя о них и нет речи. Весьма вероятно, что вопрос о Дичкове, так же как вопрос о забастовке, выдвинут был именно им. Видна здесь его инициатива, хотя он и не подает вида, что имеет к этим событиям какое-либо отношение. Недаром Скроботов так подозрительно посматривает на него, — сама манера, с какой говорит его собеседник, для Скроботова непривычна.

Когда Синцов сталкивается с Николаем и речь заходит о вопросах более общего характера, — здесь в нем проглядывает идеолог. Это не только непосредственность классового чувства, — что более характерно для Ягодина, Левшина, Рябцова и даже порой для Грекова, — но точка зрения, основанная на знании, на научном изучении определенного круга общественных проблем.

В беседах с Татьяной он изучает в ее лице ту социальную прослойку, которую он знает теоретически и сейчас знакомится с ней на практике. {191} Вместе с тем у него есть и задача — отвоевать ее для дела, и он направляет ее. Так он ведет себя и с Надей, объясняя ей многое, но по возможности старается не слишком обратить на себя внимание, на свою «грамотность», «культурность», которая может показаться странной в простом конторщике. Здесь, как и во всем, важно скрытое в нем начало руководителя, направляющего революционное дело. Чего несколько не хватает болдумановскому Синцову, — это индивидуальности, того, чем щедро владеют другие персонажи мхатовского спектакля.

В Театре имени МОСПС Ракитиным, например, дана в этом смысле одна лишь черточка, — и образ оживляется. У Синцова — добродушная улыбка. Она исчезает, когда он разговаривает с прокурором или Бобоедовым, и опять появляется. Добродушие умного человека, глаза его при этом живые, насмешливые. Болдуман обычно несколько суховат, а в общении с рабочими это выражается в деловитости, он слишком замкнут, подтянут, словно боится, что если он как-нибудь проявит это добродушие, он потеряет свою выдержку. Напрасное опасение, если оно есть. Добродушие Синцова не повредит его выдержке. Впрочем, не обязательно добродушие, — есть разные натуры. Может быть, меньше всего добродушие, но даже одна эта черта уже больше приоткрывает Синцова, больше знакомит с ним. В болдумановском образе есть налет схематизма, правда, не резкий, и если мы его подчеркнули, то оттого, что это исключение не характерно для всего спектакля в целом.

Особенность мхатовских «Врагов» в целом, в отличие от постановок этой пьесы в других театрах, состоит в том, что в основу трактовки образов здесь лег принцип социальной типизации. В других театрах исходили из какого-нибудь одного «признака»: или социологического — буржуа, помещик, рабочий; или профессионального — фабрикант, актриса, генерал, гимназистка, жандарм; или психологического — бесхарактерность Захара, жестокость Николая, глупость Бобоедова, тупость генерала, привлекательность Татьяны, взбалмошность Клеопатры. Но Бардин не только барин, не только фабрикант, но и либерал. Синцов не только хороший парень, не только пролетарий, но и революционер.

Решающей в МХАТ явилась не только индивидуальная, бытовая, профессиональная, но и социальная характеристика, классовая по существу, а не по «признакам», и в такой степени, что все качества выступают вместе, как нечто цельное. Для такого изображения горьковская пьеса требует широкого мазка, сильного удара кисти. Главное здесь не нюансы, тонкие, тончайшие, самые тонкие, переливы нюансов, игра нюансов, — нет, если деталь, то немногословная, которая не мельчит образ, а собирает, концентрирует, — каждая из них выпуклая, чеканная, окруженная воздухом, скульптурная.

Театр находил здесь иные приемы изображения, сравнительно с теми, к которым он прибегал, когда имел дело с другими своими авторами, например, — если так можно выразиться, — не чеховская грация, {192} а горьковская пластика. Ведущим в данном случае была не индивидуальность, как, скажем, Бранд, не характер, как скажем, Гарпагон, а тип, исторический тип. За каждым из них вы видите типичные для целой социальной группы психологию, логику, мораль, эстетику, — вот какая перспектива должна открыться, и ничто, по суждению театра, не должно затемнять, заслонять эту перспективу.

Оттого в этом спектакле каждый штрих на учете, ничего случайного, ничего слишком индивидуального, ни одной пусть соблазнительной, но отвлекающей краски, наоборот, жертвование многим, быть может, интересным, в пользу целого, которое можно обнять одним взглядом и сразу, как будто смотришь сверху или издалека — с исторической вышки.

Этим, однако, не исчерпывается значение, историческое значение мхатовского спектакля.

Значение его в следующем. До постановки мхатовских «Врагов» характерной для нашей режиссуры (при постановке и классических, и советских пьес) была тенденция, которую условно можно назвать полемической, полемическим подходом при изображении чуждого мира. Театр ставил своей целью вызвать к этому миру определенное отношение зрителя, породить у него активно-отрицательную реакцию. Этого рода тенденция была важнейшим завоеванием советского искусства в целом, театра же в особенности. При этом, однако, если еще учесть, что режиссер подготовлял свою изобразительную палитру исключительно под одним этим полемическим, полемико-сатирическим углом зрения, возникала опасность односторонности. И односторонность возникала, довольно наглядно определялась. Состояла же эта односторонность в том, что отодвигалось в тень и даже вовсе игнорировалось все то, что было связано с познавательным фактором, с пониманием, со знанием этого отрицательного мира.

Как показал опыт мхатовских «Врагов», от познания этой изображаемой действительности ничуть не теряется отношение к ней (если, конечно, не перегнуть палку в другую сторону, игнорируя этот принцип), напротив, это отрицательное отношение только усилится. Быть может, тогда будет меньше «заострения», зато будет больше «углубления». Отрицание, опирающееся на знание того, что отрицаешь, становится более веским, более обстоятельным, более решительным. Вот эту существенную поправку и внес МХАТ в практику нашего театра своей постановкой «Врагов». В других постановках и этой и подобных ей пьес единственную цель режиссуры составляла компрометация всего противостоящего рабочему лагерю, которая быстро превращалась в самоцель. Изображаемый театром мир становился как будто бы более ясным и «доходчивым», но вместе с тем и более упрощенным и несложным.

При подобной установке Полина, например, должна была выглядеть откровенной хищницей, Захар сознательным лицемером, Бобоедов вульгарным злодеем, — чего в пьесе, как известно, нет. Но режиссер {193} считал, что все связанное с человеческой природой (а присутствие ее в указанных образах придавало им жизненную достоверность) способно устранить, приглушить и уж во всяком случае смягчить искомые хищничество, лицемерие и злодейство, каковые мыслились, стало быть, как некие общие категории. За безоговорочностью их выражения и следил режиссер, не считаясь с реальными характерами.

Теоретически подобные взгляды выразились в свое время в критике положения Станиславского «ищи доброго в злом», критике безоговорочной. Как известно, этот тезис Станиславского был ошибочно истолкован. Станиславский предлагал его в интересах «зла», а не «добра», для того чтобы «зло» было более ощутимо, зримо, осязаемо, как «зло». Вот с какой целью он советовал привлекать «добро». Станиславский пояснял это положение тоже известным примером черного и белого: если вы хотите лучше почувствовать черное, сопоставьте его с белым. Однако и в теории и на практике эта мысль отвергалась, предпочитали только черное, пусть сплошь черное, чтоб было черным-черно, опасаясь, что малейшее белое пятнышко может прозвучать как оговорка в пользу черного, как снисхождение, как реабилитация черного.

Эта методология стала своего рода театральным «законом». Она сказалась на отборе изобразительных, выразительных средств. Характерным и распространенным художественным приемом был, в частности, тогда «гротеск». Изживание этого приема и других подобных ему, успевших из-за однообразного их применения заштамповаться и приобрести формалистический характер, требование более глубокого реалистического освоения действительности становились все более наглядными. И этот новый подход получил свое воплощение во «Врагах» Художественного театра.

В этом спектакле Московский Художественный театр обличал старый мир, но и объяснял его, и тем более обличал, чем более объяснял. Другие постановки «Врагов» тех лет в большей или меньшей степени носили на себе следы ушедшего периода. Николая, Михаила, Клеопатру превращали в стандартные фигуры врагов, не пытаясь в них разобраться, да и, можно сказать, принципиально отказывались от такого подхода. И вот Полину переделывали в Клеопатру, поскольку в Полине заметны «белые» пятнышки, якобы мешающие ей быть «черной», по той же причине Бобоедова превращали в Николая Скроботова, а Бардина в Михаила Скроботова. На этом же основании, только с противоположной целью, Левшина приравнивали к Синцову, Татьяну — к Наде. Все становилось «проще», «очевиднее». Многогранный мир горьковской пьесы сразу бледнел, бледнел и тускнел. Вот чего добивались ценой таких ощутимых жертв. Мхатовский спектакль куда сокрушительнее бил по той же цели — поднять зрителя против старого мира, против остатков этого мира.

Такое обстоятельство, как любовь Захара и Полины Бардиных, могло бы быть отвергнуто как смягчающее обстоятельство в их пользу. Однако смысл тут заключается ведь в том, что не личные качества определяют их социальную судьбу. Они должны уйти в прошлое, эти {194} люди, каковы бы ни были их личные свойства, даже наилучшие. Это непреложно, ничто не в состоянии остановить их гибель, ибо гибельна их позиция в классовой борьбе. Мхатовский спектакль показывал эту непреложность, поэтому театр не боялся этих «смягчающих обстоятельств».

МХАТ объективно взглянул на действительность, но взглянул с точки зрения передовой, прогрессивной, марксистской, поэтому он и видел мир объективно, то есть в соответствии с исторической действительностью, с движением исторического процесса.

В то же время МХАТ избег опасности, в которой его некогда обвиняли, — опасности объективизма. Дескать, театр беспристрастно показывает обе правды, скажем, правду Бардина и правду Синцова, но вмешиваться в эту распрю он не хочет. Он «честно» демонстрирует оба лагеря, не становясь ни на ту, ни на другую сторону, — его позиция нейтралитет, его принцип «невмешательство», которые считаются якобы задачей искусства. МХАТ в своем спектакле отказывается от этой, по существу, буржуазной точки зрения. Он становится на точку зрения Синцова. Но делает это не только потому, что он симпатизирует Синцову, а не Бардину, но и потому, — а в этом-то гвоздь! — что сама история на стороне Синцова и что она против Бардина.

И театр смело предоставляет свободу голосу истории, создает все условия, чтобы этот голос прозвучал как можно громче и внушительнее, не пытаясь заглушить его, а тем более подменить своей субъективной доброжелательностью. Эта доброжелательность, как бы она искренна ни была, не обладает, однако, такой могучей силой убеждения. Она присутствует в спектакле как отношение художника, театра к той жизни, которую он воплощает как осознание этой жизни, а это отношение передается зрителю как разум спектакля, как оптимизм спектакля.

Если же стать на точку зрения «частной правды», то Качалов, например, должен был показать своего героя таким образом, чтобы зритель искренне поверил правде Захара. Актер обманул бы зрителя, так же как Бардин обманывал рабочих. Создалось бы впечатление, что Бардин и является тем, кем он себя считает: доброжелателем, гуманистом, стоящим над классами (тем более что порой он искренне себя таковым считает). Вышло бы, что если его правда — желание всем добра — опровергается практикой жизни, то это не его вина, а его беда. Он идеалист, романтик, Дон-Кихот, кто угодно, которому можно посочувствовать, но который не заслуживает осуждения, а тем более недоброжелательства. Это был бы перегиб в другую сторону, если перегиб в первую есть компрометация героя как самоцель.

Но Качалов соблюдает не только интересы своего героя, но и интересы исторической правды. Бардин находится в пьесе под перекрестным огнем, с одной стороны, Скроботова, который говорит: «Прежде всего мы — фабриканты!», с другой, — Левшина, который заявляет: «И добрый — хозяин, и строгий — хозяин». Объективно позиция Бардина очевидна. Качалову этого недостаточно, он считает, что в самом {195} Бардине есть и эта маска, и это открытое лицо, есть двойственность, двуличие, Бардин может лицемерить, не подозревая, что он лицемерит, но объективно это все же лицемерие, обстоятельство, которое не может вызывать сочувствие. Он, так сказать, говорит прозой, а думает, что говорит стихами. С точки зрения «частной правды», он говорил бы только стихами, и зритель мог бы очутиться в положении Полины и умиленно увлечься его соловьиными трелями. У Качалова мы видим, что это проза, и какая проза!

Качалов идет еще дальше — он создает такие ситуации, когда Бардин, говоря стихами, сам замечает, что говорит прозой, но не смущается этим открытием и продолжает еще громче говорить стихами. Он, так сказать, глядит в глаза своему двуличию и чувствует себя в этом положении довольно комфортабельно, настолько в конце концов это его атмосфера. Так обнаруживается подлость Бардина, а не его идеализм, романтизм и наивное донкихотство, как это получается при «частной правде». И если на Бардина смотрит из одного угла Полина, а из другого Синцов и перед каждым из них стоит другой Бардин, то Качалов избирает точку зрения Синцова не только потому, что Синцов ему симпатичнее Полины, но и потому, что в конечном счете правым, по его убеждению, является Синцов, а не Полина.

Вот критерий создания образа и всего спектакля, поставленного Вл. И. Немировичем-Данченко и М. Н. Кедровым, вот почему историческая эпоха, описанная Горьким, так прозрачно отразилась в этом спектакле.

# **{****196}** Часть шестая

### 19

П. П. Гайдебуров создал внушительный образ Старика из одноименной горьковской пьесы в спектакле, поставленном А. Я. Таировым в Камерном театре. Весь «мед» собирает в этом богатом спектакле Старик, он хозяйничает на сцене, он всех оттесняет на задний план, всех притесняет, прижимает и запугивает… даже режиссера. И хотя театр, нарушая порядок пьесы, лишает Старика последнего слова и передает его Захаровне, чтобы ее гневным голосом («Ну, что, старый пес, казнил человека?») закончить спектакль и под занавес досадить Старику, тем не менее Старик терпит небольшой урон.

Что и говорить, справиться с ним нелегко. Когда-то оба они — Старик и Мастаков — были на каторге: Старик за насилие над несовершеннолетней, Мастаков за случайное убийство в пьяной драке. Мастаков бежал с каторги. Старик отбыл наказание. Сейчас, владея тайной Мастакова, он входит в его дом. Уверенно, не спеша, вступает он в этот дом, собираясь стать в нем хозяином. Мастаков не терял времени даром: он стал купцом, дела его успешны, он только что закончил постройку школы и принимается за новое дело. Сам он в расцвете сил и подумывает о женитьбе на Софье Марковне, женщине, которая все эти годы была его другом и много способствовала его успеху.

Старик очень доволен тем, что увидел, — чем лучше, тем хуже, — и {197} собирается предъявить свои требования Мастакову, пользуясь его тайной. Со своей стороны Мастаков готов удовлетворить претензии Старика, откупиться от него — деньгами и всякими другими средствами.

Но Старик отклоняет все предложения, он не простой шантажист, за кого, не разобравшись, поначалу можно принять его, у Старика другие требования, более «высокие», более принципиальные. Его привлекают, оказывается, не материальные, а моральные ценности. Он, конечно, не прочь приложиться и к жирному пирогу, однако не думает ограничиться такой вульгарной компенсацией. Он не сразу говорит, чего именно он хочет, только в дальнейшем выясняется, что надобно ему прежде всего духовное, «душевное» удовлетворение и заключается оно в том, чтобы Мастакову стало так же плохо, как было ему, Старику. Со злорадством он убеждается, что Мастаков достиг благополучия. Чем выше был подъем, тем чувствительнее будет падение. Старик жаждет этого падения, свержения, гибели Мастакова — разрушения всей его с трудом возведенной жизненной постройки. Старик не себя хочет уравнять с Мастаковым, но Мастакова уравнять с собой, не себя возвысить до него, а его унизить до себя. Вот его цена за сохранение тайны.

Старику важно одно, — главное, ради чего он явился, — чтобы и Мастаков пострадал. И хотя он жалуется, что жил плохо, что в лучшие годы не знал женской любви, — он и сейчас не променяет даже на эту радость высшее для него благо — несчастье Мастакова. Его требование не только каприз болезненной и обозленной психики. Он выступает с принципиальной мотивировкой. Он провозглашает закон, нарушение которого составляет, по его непререкаемому убеждению, преступление, духовное и моральное преступление. Восстановить попранный закон и призван он, Старик. С этой миссией он появляется в доме Мастакова. Какой же закон нарушил Мастаков?

«… Искал я тебя, — говорит Старик Мастакову. — Любопытно мне было поглядеть на смелого человека, который через закон перешел. Христос за чужие грехи отстрадал, а ты за свой — не восхотел. Ты — смелый!.. Ведь я одинаковых костей с тобою, однако я двенадцать лет муки мученской честно-смиренно отстрадал, а ты — отрекся закона…» Это не закон, предусматриваемый уголовным кодексом, не его защищает Старик. Дело не в юридической, а в моральной санкции. Если даже Мастаков докажет Старику, что допущена судебная ошибка, и Старик, убедившись в ней, признает Мастакова невинно осужденным, он все равно не откажется от своих претензий к Мастакову. Наконец, дело здесь и не в личной мести. На этот счет дано специальное предупреждение.

«Мастаков. Что худого я сделал тебе? Не помню.

Старик. И я не помню этого».

Мастаков должен страдать, потому что Старик страдал. Страдать потому, что все страдают. Страдание — всеобщий закон жизни, христианский, священный закон. Мастаков уклоняется от закона. Старик его восстанавливает.

{198} Мастаков читает жития святых и восхищается ими — люди свершали грехи и искупали их добрыми делами.

Для Мастакова это образное выражение утверждаемого им принципа жизнедеятельности. Зло, причиненное людям, вознаграждается добром, совершенным для них. Верни людям, что отнял.

«Нет, Гусев, — возражает Старик, — это не годится! Эдак-то всякий бы наделал мерзостев земных да в добрую жизнь и спрятался. Это — не закон! А кто страдать будет, а?»

Ты причинил зло другому, — причини его самому себе. Я страдал, и ты пострадай. Не в добрых делах спасение души, а в страдании, не деятельностью, а смирением и покаянием очистится душа.

Спор Старика с Мастаковым, по существу, более широкий, принципиально-исторический спор, который вел Горький и вне этой пьесы, — мы имеем в виду его полемику с Достоевским. Учитывает это обстоятельство и режиссер спектакля в Камерном театре. Вот он начинает с того, что погружает весь спектакль в темноту, во тьму, во мрак — мрак и в переносном, и в буквальном смысле слова. И самая эта физическая тьма, очевидно, должна символизировать тьму, которую несет Старик: черные тени, отбрасываемые его зловещей фигурой, подавляют всякий источник света.

В первом акте, как известно, показана картина стройки, чему Горький придает принципиальное значение. Декорации и освещение в этой сцене могут подчеркнуть идею созидания, гуманистическую, антистариковскую тенденцию, — эта возможность была упущена театром.

Стройка, которую мы видим на сцене, представляет собой довольно невзрачный, в лучшем случае нейтральный фон, а могла бы энергично «выступить» против старика и без слов нанести ему чувствительный удар.

Сумрачная тень падает на стройку, словно, повторяем, это тень Старика, который уже идет, его приближающиеся шаги мы как бы слышим, кажется, он вот‑вот предстанет перед нами. Он сам говорит Мастакову: «Ты тут строишься, топыришься во все стороны, а я тихонечко иду, иду…». Тихонечко! Однако тревога, с какой театр прислушивается к этим шагам, не должна перерастать в панику. И этой тревоге (дающей известный драматический эффект) не следовало бы приносить в жертву мотив, важный для самочувствия зрительного зала.

Тревогой охвачены строители, испуг виден на лице Мастакова, и на него падает длинная тень неотвратимо приближающегося Старика. Правда, в пьесе специально обращено внимание на тревогу Мастакова, которая впоследствии объясняется тем, что Мастаков увидел в церкви глаза Старика, отчего он и находится в состоянии сумрачно-беспокойного ожидания. Однако подавленность Мастакова, которая на протяжении всего спектакля его не покидает, угнетающая атмосфера всей сцены, поощряемая декоративно-световым антуражем, создают настроение, которое невольно заражает зрителя, а это вряд ли входило в расчеты {199} Горького. И если скажут в оправдание, что сам автор невольно дал этому повод, то все же нельзя допустить, чтобы и зрителя запугал Старик.

Здесь вину должен взять на себя исполнитель Мастакова (Б. Терентьев). Он недооценил намека, заключенного в самом имени героя — «Мастаков», и ничего не сделал, чтобы поднять престиж этого имени. Он не обратил внимания на неслучайное признание героя: «Ежели справедливо говорить, — работа всегда дороже денег». Сознание своего мужицкого происхождения словно поддерживает в Мастакове уважение к труду, и он гордится тем, что он мужик, а не купец, хотя как‑де тут не погордиться тем, что выбился «в люди», то есть стал купцом, ведь многие, подобные ему, например Харитонов, весьма даже довольны, и кичатся этим, и для них, наоборот, деньги дороже работы.

Мысли Мастакова о труде — не просто слова, тут его натура! Оттого он и любит повторять, что «сам из простых вышел» и что «людей надо… не по одежде различать, а сто работе». Вот что в нем важно, а не то, что вменяет ему в вину Старик, путая карты, а вменяет он ему «сытость» и «мягкие кресла». Между тем его творческие исконные свойства привлекают к нему симпатии мужиков, занятых на стройке. «Приятно глядеть на тебя, — обращается к нему Старый каменщик. — Множество людей видел я, а на тебя глядеть приятно…»

Старый каменщик напоминает того старого ткача из «Дела Артамоновых», который, любуясь Ильей Артамоновым, говорит ему: «Ты — нашего дерева сук…». Нашего, то есть «мужицкого». В спектакле слова, что‑де человека по труду ценить надо и т. д., Мастаков произносит не только не вдумываясь в них, но как слова, совершенно случайно попавшие ему на язык; ему вообще не до речей, особливо этого рода, философских, он сам, кажется, не слышит, что говорит, ибо находится в состоянии почти панической подавленности, крайнего духовного угнетения и депрессии, и от его высказывания, от смысла этого высказывания ничего, таким образом, не остается.

Если даже считать, что Мастаков в этом месте полемизирует с еще невидимым ему Стариком, с философией Старика, то самое это сопротивление Старику, даже задор, с каким актер провозглашает важную для автора мысль, должны хотя бы в эту минуту побороть в Мастакове чувство отчаяния, упадок духа. Широту и размах натуры Мастакова, его творческий талант зритель должен почувствовать не умозрительно, а наглядно, видя и слыша Мастакова, и нельзя допускать, чтобы эти мастаковские свойства были поглощены страхом и отчаянием.

Даже ради того чтобы самая тревога Мастакова была острее воспринята зрителем, важно ее оттенить «просветами», когда Мастаков сбрасывает с себя гнетущую ношу, когда его природная жизнерадостность, творческая жизнеспособность торжествуют и солнце выглядывает из-за этих все сгущающихся туч. Иначе мы можем усомниться, есть ли оно, это солнце. Нам самим сумрачно и тягостно без этого пробивающегося сквозь тучи луча. Ибо этот луч есть луч надежды.

{200} Разве подобная трактовка исключена? Закончена стройка школы. Праздник. Мастаков произносит речь. Правда, праздник испорчен, но все-таки это праздник. Актер же подчеркивает только то, что он испорчен, и достигает того, что мы совсем не замечаем праздника и торжества Мастакова и недоумеваем по поводу его речи. Речь Мастакова актер произносит в одном ключе, пессимистично, с печально склоненной головой. Но ведь главное передать мысль, слова Горького, вложенные им в уста Мастакова, мысль, на наших глазах рождающуюся у Мастакова при оценке того, что им сделано и что ему предстоит сделать. Вся речь преисполнена силы, энергии, даже страсти, веры в человека, и, стало быть, хотя бы тогда, когда Мастаков говорит, он далек от Старика, от зависимости и страха перед Стариком. И если допустить, что он тут же сопротивляется Старику, то сопротивляется весьма активно и, можно сказать, вдохновенно.

Но так как Мастаков у актера охвачен унынием и страхом перед Стариком, то эту речь он произносит без особого интереса к мысли, которую вложил в нее Горький и которую актер должен страстно отстаивать. Ведь вот Мастаков застрелился, а не склонился перед Стариком. Подчеркиваем поэтому, что сплошная, беспросветная краска уныния, как это стало очевидно на спектакле, вносит чувство бесперспективности в атмосферу зрительного зала.

Горьковский голос, голос бойца, должен доноситься более явственно. Для этого надо по-настоящему оценить оптимистическую природу характеров Мастакова, Софьи Марковны и Захаровны.

Захаровна в прекрасном исполнении актрисы Е. Рудневой донесла до зрителя народный оптимизм, этот здоровый корень успеха всякого правого дела. Что примечательно у Захаровны? Ее бессознательный оптимизм и природная живость, которые, в противоположность Старику, утверждают правду в радости, а не в страдании. Но есть и более важный мотив, который дан в умном толковании Рудневой: ее Захаровна понимает, о чем спор, понимает всю сущность спора. Главное не в том, что ее «сердце почуяло» беду и подсказало, кто враг, — нет, главное в том, что старуха знает, кто таков Старик, и она участвует в философской дискуссии между Горьким и Достоевским как активное лицо, которое прекрасно разбирается в природе вопроса, хотя и не знает «спорщиков». Она привлечена на этот «суд», устраиваемый Стариком, как очень серьезный свидетель со стороны автора.

Опыт ее жизни раскрывает ей глаза на Старика с его философией мертвеца, хватающего живого. Против этой-то философии она и выступает сознательно, а не просто симпатизируя Мастакову и не симпатизируя Старику. «… Знаю я таких! Они, праведники, богу ябедники…», — говорит она про Старика. Этот афоризм концентрирует в себе мудрость и знание, народный, здоровый, творческий протест против философии Старика. А ведь именно эту философию и выдавали за народную точку зрения, на что и обрушился Горький.

Софья Марковна, несмотря на то, что ей отведена более активная {201} и решающая позиция, чем Захаровне, ведет себя в исполнении Л. Врублевской более пассивно, чем ей полагалось бы при всех существующих здесь сложностях. Софья Марковна — вдохновительница Мастакова. Она разгадала этого человека, увидела дремлющую в нем творческую силу и поставила своей целью эту силу разбудить, дать ей применение. Мастаков признается, что до встречи с Софьей Марковной он «жил бирюком», в страхе перед людьми и не видел «смысла жизни». Она ободрила его, внушила ему смелость, избавила от «страха». Она внушила ему понимание жизни как творчества. В нем эта сила жила подсознательно, она помогла ему осознать ее, и вот он сам начинает понимать ценность того, что в нем заложено и что надо в себе выращивать.

Она ни на минуту не поколебалась, когда узнала «тайну» Мастакова. Ее не смутило, что он бывший «каторжник», как и раньше не смущало, что он «из мужиков», «купчина», а она дама, которая вправе претендовать на более достойное ее общество. Для нее не имеет значения ни происхождение, ни репутация, ни позорное в глазах общества прошлое, — ей важно одно: человек. Она нашла это редкое качество в Мастакове и смело готовится вступить в борьбу за него, испытывает даже воодушевляющий ее прилив сил, потому что здесь речь идет также о тех принципах, которые так дороги ей.

Правда, она неспособна защищать их. Вероятно, меры, принимаемые ею против Старика, могут принести пользу, однако это паллиатив против того начала, с которым она вступает в борьбу. Она может провозгласить свои идеи, но не может уничтожить силу, враждебную ей. В характеристике действующих лиц пьесы у Горького сказано, что к Старику она «неспособна отнестись, … как к вредному насекомому, не сможет раздавить». Она уговаривает Старика, уговаривает Девицу. Этот интеллигентский принцип «уговорить», применяемый как раз в том случае, когда дает эффект только действие, составляет ее слабость. Ее натура активнее, чем ее философия, то есть — в данном случае, — чем ее взгляд на средства, которыми следует побороть зло. Можно сказать, что ее натура — лучшее в ее натуре — пострадало из-за ущербности этой философии.

Тут намечаются известного рода конфликты, и было бы обидно «смазывать» эти очень важные автору противоречия. Но у Врублевской объективная бесперспективность позиции героини слишком рано (и психологически, и сюжетно) накладывает свою печать на ее субъективное восприятие событий и даже парализует ее волю. Впечатление такое, что Софья Марковна у актрисы уже сейчас (и даже перед тем, как она вышла на сцену) решила, что ничего-де из ее стараний не выйдет, и, так сказать, внутренне «опускает руки», хотя, чтобы скрыть эту капитуляцию, весьма внушительно «жестикулирует».

Однако такого рода подчеркивание своей симпатии к Мастакову вызывает у нас подозрение: убеждена ли сама Софья Марковна в своей точке зрения, в своей коренной, кровной точке зрения на вещи, которая обнаруживает и ее симпатию к Мастакову? Конечно, обстоятельства {202} таковы, что Старик до поры до времени сильнее ее и что пока она еще не в состоянии его побороть. Однако эта слабость Софьи Марковны в отношении ближайшего будущего (именно только ближайшего, чего не может не чувствовать Софья Марковна) не роняет, не устраняет и во всяком случае в ее глазах не опровергает ее точки зрения, вообще ее понимания жизни. Правота человека необязательно должна поколебаться только потому, что обстоятельства в данной обстановке против человека, против правды. Поэтому напрасно Софья Марковна у Врублевской отнеслась к своему спору со Стариком с затаенным скепсисом. И хотя она искренне хочет доказать нам свою «лояльность», ее выдает нейтральная, порой даже безразличная интонация.

В том, как ведет актриса дискуссию со Стариком, мы можем установить доброжелательность Софьи Марковны, ее стремление помочь Мастакову. Но один этот, пусть весьма благородный и вызывающий сочувствие зрителя, мотив неполноценно раскрывает принципиально важную сцену. Софья Марковна спорит в пьесе со Стариком не потому только, что она любит Мастакова. Она вступает в спор и независимо от Мастакова: это ее собственное мнение, ее позиция. В диалоге Софьи Марковны и Старика развивается тема страдания, так называемая философия страдания, и не трудно заметить, что Горький поддерживает здесь Софью Марковну, поощряет ее отвлеченный, философский, как будто и не имеющий прямого отношения к реальной судьбе Мастакова, спор со Стариком, можно даже сказать, что автор уполномочивает свою героиню на этот спор, на защиту определенной точки зрения. «Вы хотели помучить человека, да? — обращается к Старику Софья Марковна. — Вас мучили, и вы хотите помучить — так?»

Под видом вопроса дается ответ — лаконичная, но насыщенная смыслом формулировка. Софья Марковна согласна отнестись к Старику объективно, до известной степени сочувственно: «вас мучили». Она тоже вступает в идейный спор и отвлекается от реальной вины Старика, так же как Старик отвлекается от реальной вины Мастакова. Она соглашается видеть только страдания, испытанные Стариком. Но эти страдания, как устанавливает Софья Марковна, Старик делает источником своего права на то, чтобы и другие страдали. Софье Марковне важно объяснить происхождение идеи Старика: он хочет мучить потому, что его мучили. Такова низкая истина, скрываемая за возвышенной моралью спасения души страданием.

«… Я старался указать, — писал Горький в предисловии к американскому изданию “Старика”, — как отвратителен человек, влюбленный в свое страдание, считающий, что оно дает ему право мести за все то, что ему пришлось перенести».

«Софья Марковна. Ведь вы мстите не тому, кто виноват перед вами…»

Вот тезис Софьи Марковны — борьба против тех, кто порождает страдания. Старик выкладывает свой тезис: «А если я так понимаю, что все виноваты друг перед другом? Тогда — как?

{203} Софья Марковна. Это неверно, несправедливо!

Старик. А по-моему — справедливо».

Но Софья Марковна не теряет еще надежды переубедить Старика: «Но ведь вы несправедливо страдали, вы?»

И здесь, как видим, речь идет не об уголовном проступке Старика. Речь идет об обидах вообще, о человеческом горе, о страданиях, о тяжелой жизни не только Старика, но и всех людей, к которым причисляет себя Старик, от имени которых он говорит, представителем, защитником, адвокатом которых себя считает.

«Старик *(не сразу)*. Ну?

Софья Марковна. Зачем же, чувствуя и зная неправду страдания, увеличивать его для других? (Следует отметить чисто горьковский характер этой фразы. — *Ю. Ю*.)

Старик. Та‑ак! Гусев твой согрешил, а хочет в рай? Это не для него, рай! Это для меня, для таких, как я, несчастных. Так полагается. Закон».

Старик, по существу, уклоняется от ответа, он не хочет пускаться в; ненужный, а может быть, и опасный для него диспут; он упорно повторяет: «закон». Тут его не собьешь.

Но Софья Марковна пытается заставить его сойти с догматической позиции; она высказывает свою мысль в форме, не допускающей уклончивого ответа:

«Софья Марковна. Вы не тому мстите, кто исказил вашу жизнь, не тому!»

Как видим, она самостоятельно развивает свою точку зрения и больше, чем Мастаков, понимает происхождение мести Старика. Это ее убеждение, которое она настойчиво отстаивает, и поэтому враждебно выступает против Старика. Без этого мотива придется (как это нам ни неприятно) признать, что язвительное замечание Старика, будто она вступилась за любовника, звучит не так уж неубедительно. И когда эта «клевета» возмущает Софью Марковну, а Старик насмехается над ее возмущением, то его сарказм имеет основание.

Естественно, что чувство симпатии и даже любовь должны здесь сыграть свою роль, но не единственную, иначе они обеднят спектакль и образ Софьи Марковны.

Происходит идейный спор, и актриса должна зажечься здесь мыслью, принципом, мировоззренческой идеей, которая ей не менее дорога, чем Мастаков. Ведь Мастакова-то она и полюбила потому, что в нем воплощено то, что дорого и любо ей самой. Сейчас она еще сильнее должна полюбить Мастакова, так как поняла, почему она его любит, почему он ей дорог. Старик открыл ей глаза на ее любовь, на сущность этой незаурядной любви. Ее любовь к Мастакову должна поддерживать ее агрессию против Старика.

Вот этой агрессии, идейной агрессии, мы не заметили в исполнении актрисы Л. Врублевской. Мы увидели добросовестное выполнение своего долга, дескать, никто не вправе упрекнуть ее в том, что она недостойно {204} вела себя в данном случае. Нет, она сделала все, что могла, но и только. А этого мало, слишком мало для того дела, за которое ведется борьба в пьесе Горького. Вот пример, как «житейское» затрагивает «философское», однако по этой причине и само житейское ослабляется, и Софья Марковна теряет в наших глазах как женщина, любовь которой должна была сделать ее сильнее.

Казалось бы, Старик может позволить себе продемонстрировать свою непримиримость и активность в споре меньше, чем Софья Марковна. Ему в конце концов не столь уж важно, убедит или не убедит он Софью Марковну в своей правоте. Это не меняет для него дела; он «судия», судия единоличный, и согласна или несогласна с ним Софья Марковна, не имеет для него решающего значения. Все равно Старик будет торжествовать, поскольку от него все зависит, так что он мог бы довольно вяло бросать свои реплики в ответ на страстную, — а она должна быть страстной, — аргументацию Софьи Марковны.

В спектакле же Старик у П. Гайдебурова куда более азартно выступает перед публикой со своей идеей, чем Софья Марковна со своей. Разве допустимо подобное неравенство? Софья Марковна довольно безучастно ведет себя, говоря скорее по обязанности, чем по доброй воле. Возникает даже подозрение, что она не отдает себе отчета в своих словах, кажется, будто слова умнее ее, что Старик лучше, чем она сама, понимает их смысл. Повторяем, быть может, актриса печально иронизирует над своей героиней, поскольку знает наперед то, чего не знает Софья Марковна: ее попытки убедить Старика все равно потерпят крах, и отсюда ее внутренняя вялость. Но эта ирония оборачивается против актрисы, ибо подобная вялость не входит в замыслы Горького, поскольку свои идеи он отстаивает и в пьесе, и за ее пределами энергично и страстно, несмотря на «достижения» Старика в жизни и литературе. Стало быть, давать здесь этот внутренне апатичный, хотя внешне экспрессивный тон — значит ослабить боевой заряд пьесы. В такой пьесе даже молчание кричит, например у Девицы.

Кто такая Девица? Кто слишком доверится Старику, пусть присмотрится к Девице. Старик говорит о ней: «Она везде со мной, как глупость моя». Эпическая ирония Старика направлена против него больше, чем он думает. Девица — тень, отбрасываемая Стариком, глупость, отражающая его мудрость. Кто она, эта Девица? Старик ли довел ее до теперешнего психического и морального уродства, или она уже была такой до встречи с ним? Есть в пьесе намек на преступление, совершенное Девицей, и она, стало быть, «страдалица». Могло случиться, что ее тайной воспользовался Старик, чтобы держать ее в руках, как он сейчас хочет взять в руки Мастакова. Возможно также, что ее забитость, униженность и покорность соблазнили Старика как психологическая опора, в которой нуждается его натура.

Так или иначе, она жертва Старика, им ли доведенная до состояния жертвы, или играющая роль жертвы, чтобы питать его жажду унижать и властвовать.

{205} В пьесе сказано, что «у нее неподвижное лицо, большие мертвые глаза». Это как бы результат «деятельности» Старика. Было бы неверно, впрочем, если бы театр демонстрировал только этот результат. Временами на этом мертвом, неподвижном лице возникает некоторое подобие жизни — то ли это вспышка угасших чувств, то ли пробуждение надежды на лучшее будущее. Однако все эти глухие порывы не проявляются в ней сколько-нибудь деятельно. Это только легкий румянец жизни, на мгновение оживляющий ее мертвое лицо, чтобы снова потухнуть, только судороги раздавленной души, бессильной подняться вновь. Кроме того, рядом с ней находится Старик, который прекращает всякие ее попытки воспрянуть. По-видимому, ему доставляет удовлетворение усмирять ее, укрощать и снова видеть эти мертвые, ничего не выражающие глаза. Она сама говорит о себе, что она собака у Старика; стоит хозяину поднять палку, и она испуганно покоряется. Палка в руках Старика — символ его садистской натуры. Он готов всем угрожать этой палкой, на всех ее поднять, опустить на каждую спину, ведь «в этом — все наслаждение его жизни».

Девицу играет актриса В. Беленькая, и удача ее прежде всего в том, что она не ограничилась внешним изображением, имитацией этого мертвого начала, этой безжизненности. Нет, талант актрисы в том, что эту безжизненность она насытила большой внутренней жизнью. Девица, как правило, всегда находится в стороне, все кругом говорят, она же молчит, но вы нет‑нет, да взглянете на нее. Она притягивает ваши глаза, хотя не говорит и не двигается, но именно ее молчание и неподвижность наполнены отрицательной энергией, а не отсутствием энергии, как это может показаться и как это бывает на сцене. Образ Девицы развивается, и его развитие без всякого подчеркивания обнаруживает актриса.

Известно, что Девица «оттаивает» в мастаковском доме; где-то в глубине ее задавленной, забитой души начинает копошиться нечто, что тянется наружу, что хочет вырваться из стариковского плена и все-таки глохнет и вянет. Глаза Девицы устремлены куда-то в одну точку, она словно заворожена, заколдована, словно не видит, не может видеть окружающий ее мир, это какая-то слепота при широко открытых глазах. Она двигается и говорит, как во сне, хотя все происходит с ней наяву, среди ясного, белого дня. Сила мрачной власти Старика объяснена здесь выразительно и лаконично.

Из изложенного выше очевидна важность строгого соотношения житейского и философского сюжетов. Житейский сюжет «Старика» на редкость сценичен, соблазнительны попытки к нему подвести, подладить, приспособить философию, чтобы она как-нибудь «проскочила»: герой, бежавший с каторги, куда он был сослан по ошибочному приговору, благодаря своей энергии и удачному стечению обстоятельств достигает известного успеха в жизни, в самый разгар которого появляется его товарищ по каторге, знающий его тайну и шантажирующий героя с целью вымогательства.

{206} Этот сюжет можно «сразу играть», вызывая сочувствие к Мастакову и вражду к Старику, соответственно дифференцируя отношение зрителя и к другим персонажам пьесы, соучастникам или свидетелям основной драматической дуэли. Однако «нормальное» следование по этому традиционному маршруту наталкивается в пьесе на ряд аномалий, заставляющих действие непонятно «топтаться на месте». Выясняется, что подавляющая часть текста не имеет ни прямого, ни косвенного отношения к этому действию, оно идет своим путем, досадно «задерживаясь» философскими диалогами и репликами, из-за чего пьеса превращается в разговорную, несмотря на столь «острый сюжет». Однако развитие самого по себе сюжета тоже начинает вызывать сомнение и даже нарекания по адресу автора, который, оказывается, недостаточно разработал этот сюжет, не сделал всех выводов из него.

Казалось, законно было бы, чтобы действие Старика (шантаж Мастакова) вызвало у Мастакова и его друзей противодействие. Последнее, однако, дано лишь в вялых намеках, в зачатке; но даже эти намеки, подчиняясь «сюжету», так сказать, вопреки автору, стремятся больше, чем им «разрешено», развернуться. Сюда входят и намерение Захаровны отравить Старика, и лояльное участие прокурора, даже его помощь, по меньшей мере нейтралитет, на что рассчитывает Софья Марковна. Она заявляет: «за деньги всего можно добиться»; стало быть, и этот мотив (не только применительно к прокурору) можно было бы пустить в дело как сюжетный ход.

Однако все эти испытанные средства умышленно придерживаются автором, зато он допускает неожиданное (сюжетом никак не мотивированное, поскольку ни одно из «средств» спасения не опробовано) самоубийство Мастакова, и этот акт со стороны такого сильного, опытного в жизненных бурях, закаленного человека кажется неоправданным, недоказанным, наконец поспешным с точки зрения закономерного развития житейского сюжета и характера, и создает впечатление произвола со стороны автора. Так оно и есть, если подойти к пьесе с традиционными приемами драмы. Но если искать новые закономерности в драме, если признать смерть Мастакова естественной, неизбежной, драматургически логичной (с позиций философского сюжета), то придется вернуться обратно, к исходному пункту, и снова отправиться в путь, но уже в несколько ином направлении, которое и приведет к цели.

Если, стало быть, признать, что самоубийство Мастакова есть обобщение, символическое выражение губительной силы для людей, народа, человечества, заложенной в реакционной, изуверской идее Старика, имеющей свою солидную — социальную, политическую, философскую и даже художественную — поддержку в условиях эксплуататорского режима, то сразу же эта «случайная» развязка пьесы станет единственно возможной и обоснованной.

Старик сталкивается с Мастаковым фактически (в житейском смысле) только в конце второго акта, однако в действительности (в философском смысле) обе стороны обмениваются первыми «выстрелами» в {207} самом начале пьесы. С этого она и начинается: Мастаков произносит свою, можно сказать, программную речь, выдвигая тезис созидания жизни против смирения перед жизнью, а Харитонов комментирует эту речь своими Осуждающими репликами. Мастаков обращает свою речь к рабочим-строителям, вернее сказать, апеллирует к ним (мотив стройки здания служит здесь драматической метафорой), встречая у них сочувствие и согласие, можно сказать, принципиальную солидарность с его позицией. Харитонов при тех же обстоятельствах, столь же принципиально, следует сказать, выступает против и, отстаивая свою позицию, презрительно называет рабочих «стадом».

Масса, выступающая на сцене в самом начале пьесы, имеет прямое отношение к назревающему конфликту и тоже входит в общую завязку пьесы. Мастаков, по одобрительному отзыву каменщиков, — «деятель» (реплика, косвенно направленная против Старика, который в последующем «в ответ» на это ополчается против «созидательности»). Харитонов, по его собственной автохарактеристике, — «игрок», а не деятель. Пафос Мастакова — «делать» жизнь, пафос Харитонова — «пользоваться» жизнью. Поэтому Харитонов объективно является союзником Старика и противником Мастакова, недаром он прикладывает свою руку к его гибели. Да и по характеру — знаменательно — он родственная Старику натура, его юродство есть комическое выражение садизма, приобретающего у Старика драматический характер.

Харитонов рассчитывает поправить свои дела браком племянника Якова на падчерице Мастакова Тане — это его «дело», «стиль» его жизнедеятельности. Вместе с Яковом он принимает ряд мер, чтоб ускорить «выгодную женитьбу». Однако и этот интригующий сюжет — удастся или не удастся околпачить бедную Таню — сам по себе не обладает здесь драматизмом, не захватывает зрителя, и всякие искусственные усилия в этом направлении (с тем, чтобы «сюжетно» подправить Горького) не могут иметь успех. Но этот сюжет, направленный в целом против Мастакова, против его принципа жизни, сразу же приобретает драматизм, возникает действие.

Даже манера ухаживания Якова за Таней предусмотрена автором в интересах всей пьесы и не ограничивается «психологией» и «характером». Деятельность Якова в пьесе проходит преимущественно в том, что он пугает, «берет на испуг» знакомых и незнакомых, встречных и поперечных, ему доставляет удовольствие измываться над ближним; «я любую барышню в полчаса могу до слез довести», — хвастает он.

Этот бесцельный садизм свойствен всей молодежи пьесы, различаясь, так сказать, по тональности: озорной — у Якова, мрачный — у Павла, невинный — у Тани. Они еще, как «дети», играют, подражая «старикам», которым идут «на смену». Эта «садистская» линия не имеет прямого отношения к житейской интриге Старика против Мастакова и повисает в воздухе, но в философскую «интригу» сразу же включается и становится действенной. Следовательно, философия здесь не тезис, не декларация и не только словесный обмен «точек зрения», а {208} драматический сюжет. Игнорировать его — значит удовлетвориться тем, что зритель будет следить за личной судьбой Мастакова, вырвется он или не вырвется из хищных когтей Старика, и только, принимая остальное как необязательные (а то и скучные) декларации.

Кульминация пьесы возникает в третьем акте, в сцене столкновения Софьи Марковны со Стариком, здесь скрещивают оружие оба лагеря, обе идеологии, из этого узла протягивается нить к развязке — самоубийству Мастакова. Софья Марковна потерпела поражение, а самоубийство есть уже следствие этого поражения — самоубийство становится убедительным благодаря философской мотивировке, — один житейский сюжет не способен его поддержать. Правота на стороне Софьи Марковны, сила (временно) на стороне Старика. Однако это обстоятельство не является оправданием в глазах автора, пролетарского писателя. Софья Марковна избрала шаткую позицию теоретической правоты и игнорирует силу вообще, практику. Поэтому возникают противоречия среди друзей Мастакова. Захаровна предлагает не уговаривать, а уничтожить Старика. Софья Марковна отклоняет этот путь: ориентация на «слова», оторванные от «дела», есть позиция, обрекающая на гибель Мастакова. Таков сложный философский узел, воплощенный в живых лицах, реальных эмоциях, конкретных столкновениях, острых конфликтах, в сюжете.

Как мы уже писали, если складу сюжета отвечает склад характера, то он должен обнаруживать себя в таком же двуедином житейско-философском плане. Можно, естественно, сыграть Старика как бытовой тип озлобленного жизнью человека, можно акцентировать и даже выделить психологию ожесточенности и черствости, но такое толкование не даст еще требуемого Горьким — «мастера, художника страдания». Станут лишними, бездейственными многочисленные реплики Старика.

Эту трудную задачу разрешил Гайдебуров. Он давал и бытовую характеристику странника, и психологический тип садиста, чего было достаточно, чтобы сыграть житейский сюжет и более или менее благополучно довести его до финала. Однако актер не изощряется в показе садизма, что могло увлечь его как анализ социальной патологии, не стремится к демонстрации способности проникать во все закоулки уродливой души. В подобном случае он мог бы представить нам некий законченный психологический тип, оторванный, однако, от концепции пьесы в целом. Актеру важна была не только психология садиста, но и философия садиста, в данном случае — социально-карамазовская философия. Даже при таком подходе актер мог бы ограничить себя этой темой, имея в виду интересы своего образа, а не всей пьесы: «удовольствие Старика усиливается от понимания своего удовольствия», «художник страдания» любуется собственным «мастерством». Яков, например, чувствует удовольствие, проявляя свои «артистические» склонности, но не «поднимается» до понимания «радости жизни», — она у него пока что на ступени животного «инстинкта». Старик же достигает высшей ступени — осознания своего «удовольствия».

{209} Гайдебуров дает и этот мотив, эту, так сказать, «философию для себя», но цель его выше, — он все время ориентируется на «сверхзадачу» пьесы, ее «маяк», соотнося философию Старика с философией пьесы. Уже говорилось, и мы пользуемся случаем, чтобы еще раз подчеркнуть, что каждый персонаж в горьковской драме обладает своего рода магнитной стрелкой, которая поворачивает его в сторону «сверхзадачи». Образ, лишенный, по вине актера или режиссера, этой стрелки, рискует заблудиться в пьесе, и тогда со стороны покажется, что он здесь лишний.

Гайдебуров ни одной минуты не забывает, что он, Старик, — судья. Старик считает: раз он страдал, он вправе требовать, чтоб и другие страдали. Это «право», «закон» и ведут его по пьесе, ими он руководствуется в своих поступках. Это его мерило оценки людей и жизни, и подобно тому как в пьесе сплетаются житейский и философский сюжеты, так в образе Старика его фактическая власть над Мастаковым (то, что он может донести на него) оплетается с его философской властью, поддержанной силами реакционного строя.

Характерно, что им часто овладевает испуг. Страх его вызван ощущением недолговечности его власти, предчувствием, что зреют силы, которые уничтожат эту власть, — не сегодня, так завтра. Гайдебуров тонко сочетает частное и общее: Старик практически опасается, что затея его — шантаж Мастакова — может провалиться, хотя юридическая власть в его руках; опасается он и за самый свой принцип, который пока что тоже торжествует. Иначе не понятно было бы, почему он так напугался Софьи Марковны, которая сама по себе ни с какой стороны не страшна ему (ведь даже угроза отравления, которую он предвидит, вызывает у него только насмешку). В Софье Марковне привиделась та сила, которая рано или поздно сомнет его принцип.

Старик в исполнении Гайдебурова — выдающееся явление горьковского театра. В первый момент своего появления с котелком и посохом Старик, с его заурядной характерностью странника, не вызывает у нас особого любопытства. Но это только в первый момент, когда актер отдает дань бытовой достоверности, прежде чем идти дальше, к раскрытию замысла автора.

К замыслу Горького шел и Москвин, когда, например, в мягкости Луки вдруг обнаруживал суетливость и торопливость, своеобразную «эластичность», объяснявшую нам, что Лука мягок от того, что его «мяли много».

У Гайдебурова аскетически религиозная философия Старика резко контрастирует с грубо-разоблачающей, физиологической внешностью. Поражает эта зверино-мохнатая, атавистическая фигура, с пронзительно-умным «человеческим» взглядом. Сгибающиеся в коленях цепкие ноги и длинные, ниже колен, широколапистые руки, кажется, что ими он вот‑вот коснется пола, либо что он только перед тем касался пола. Возникает неуловимое впечатление, что он встал с четверенек и орудует своим конечностями, которые у него все время в движении, со специфическим {210} садистским наслаждением, в котором есть осознаваемый и лелеемый им пакостный привкус.

В нем скрыт тайный порок, который, можно сказать, рвется наружу и который Старик из-за осторожности до поры до времени придерживает, но которому с радостью дал бы волю. Мы не удивились бы, если бы, застав Старика наедине, увидели, как он почесывается всей пятерней, всеми четырьмя пятернями, посапывая и зыркая при этом глазом. Физиология здесь вовсе не является целью актера, — нет, «разум» здесь играет, можно сказать, ведущую роль, разум, который с этим звериным и животным находится в полной солидарности. Здесь согласие, а не полемика. И вся философия Старика есть наглое прикрытие для того, чтобы и «бог» и «человек» служили «звериному».

Когда Старик предлагает Софье Марковне сходить в «баньку», у Гайдебурова здесь не просто похабные слова и похабные интонации, — тут все нутро Старика: его похотливая «грязнотца» достигает своеобразного пафоса, сознательно-циничного откровенно-вызывающего самоутверждения.

Вот она, карамазовская душа, нараспашку: и Старик обнажает ее, любуется, куражится своей омерзительностью, а глаза его при этом, мы сказали бы, полны «ума»; ведь в этом-то сознании своей пакости, в этой сознательной подлости своей, пожалуй, главная его радость.

Гайдебуров подчеркивает в нем черту, о ней мы только что говорили, очень характерную для Старика, которую он всячески скрывает. Казалось бы, что он без страха и упрека, рыцарь своей христовой идеи. И вдруг обнаруживается, что страх и есть его ахиллесова пята. Это важнейший момент в образе Старика, потому что страх перед жизнью и есть, по существу, корень его философии. Чувство страха — неизбежный элемент подобной психологической конституции. В пьесе это обстоятельство, бросая свет на происхождение его принципов, составляет трагикомический контраст с его «величием». Естественно, что в театре этот комизм нельзя показать грубо, в расчете на веселое настроение зрителя, который, дескать, посмеется над Стариком и так рассчитается с ним. Здесь задача — парализовать намерение Старика импонировать хотя бы своей отрицательной силой. Ведь сила его от слабости; следует увидеть эту слабость, чтобы даже невольно не обольститься этой «силой».

Старик, развалившись, сидит за столом, он ведь сейчас подлинный хозяин дома, и вдруг, когда в комнату врывается Софья Марковна, он быстро прячется под стол, а затем вылезает оттуда, злясь на свою невыдержанность. Он сел на ступеньку, но когда Мастаков сзади окликнул его, «вздрогнул, но не встал, не обернулся», Он потому «не встал» и «не обернулся», что вначале «вздрогнул», он заметал следы страха, который так неосторожно обнаружил.

Ремарка отмечает здесь не обычную психологическую реакцию неожиданности, это намек на более серьезное явление, хотя только намек. В «характеристике» сказано еще так: «Притворяется сутулым, но {211} вдруг — выпрямится…» Для него сутулость есть способ самозащиты, рожденный страхом. Вот еще аналогичный контраст: «начинает говорить негромко и жалобно, но — быстро переходит в тон насмешливый и властный», то есть, когда чувствует, что власть в его руках, что тут его не одолеют. Вот эту трусость Старика и ее происхождение показывает Гайдебуров.

Распоясавшись донельзя, он вдруг съеживается и как бы уползает в нору (трусость — оборотная сторона наглости) и оттуда, из этой норы, выглядывает, и взгляд его недобрый. Он осматривает и людей, и вещи глазами насильника: людей ему надо мучить, вещи уничтожать — насильничать, насильничать! уничтожать, уничтожать! А если прижмут и придавят, ждать, прикинувшись мертвым, своего часа.

Вот он снова вылез из своей норы; Старик в кабинете Мастакова диктует, собирается диктовать свои условия. Он садится в кресло. Сказать: «нахально развалившись», еще далеко не все сказать, — он «нежно» поглаживает ручки кресла, он давно добирается до этого кресла, он «ласково» гладит эти ручки, и вдруг жестко бьет по ним руками. Хватит, дескать, побаловались! Сейчас хозяин он, Старик. Хозяин и судья! И все, что перед ним, словно бы — под ним, под его ногами, которыми ему топтать бы, топтать!

И в этот-то миг ликования он падает на пол и уползает, уже буквально, а не только метафорически, уползает с панической быстротой. И отчего? От пустяка, от сущего пустяка: из-за перегородки вышла Софья Марковна. И он снова поднимается с четверенек.

У него вкрадчиво-хищная, нельзя сказать холеная, но излюбленная им бородка, чем-то близкая, родственная своему хозяину; она сладострастно извивается, как бы выражая душевные переливы Старика, когда он «вкушает» то, что составляет высшую его духовную радость, его лакомство, — чужое несчастье. Его руки то любовно поглаживают бородку, то застревают в ней, и в этой почти патологической интимности обнаруживается его психология одиночки, человека-зверя, для которого все его общество — это он сам. Когда сила на его стороне, его голова и борода нагло-вызывающе и «величественно» всклокочены.

Но самое сильное впечатление производят его глаза — Гайдебуров придает этому большое значение. Старик может притворяться смирившимся, но глаза его не смиряются, даже когда в конце пьесы он испуганно и торопливо уходит из дому покончившего с собой Мастакова; глаза его ненавидяще и мстительно, блестят, и в ночи блестят. Глаза пронырливые, пронизывающие, наглые, злобные, ощупывающие, разящие; должно быть, он и спит с такими вот открытыми глазами.

Как известно, его нельзя обмануть, он все предвидит, все предусматривает, и этому веришь из-за его глаз, которые всегда на страже. И даже когда он прикидывается смиренным, глаза его вдруг метнутся, как нож, брошенный в ножны, чтобы в будущем, улучив момент, снова вынырнуть и сразу ударить. Становится убедительным признание Мастакова, что он увидел в церкви глаза Старика, только глаза, и ему {212} стало не по себе, — можно представить, как злорадно вонзились в Мастакова эти глаза.

Зритель вместе с Мастаковым ждет ответа Старика: чего он потребует за молчание, за сохранение «тайны»? Гайдебуровский Старик мог бы долго отмалчиваться здесь, вызывая досаду, если бы не раздражение, своей медлительностью, которую он оправдывал бы тем, что сам еще не обдумал размер или характер требуемого вознаграждения. Он удовлетворил бы подобным поведением в конце концов довольно примитивное требование драматизма, заключающегося в ожидании того, что будет «дальше». Но Гайдебуров отказывается от этих недорогих лавров и скоро дает понять, что Старик оттягивает именно потому, что оттягивает.

Оттягивать ответ — значит заставить страдать Мастакова, значит доставить себе радость. Вот оно и вознаграждение, «аванс» в счет вознаграждения. Старик его сейчас и получает и, следовательно, может не спешить. Куда ему спешить? Все происходящее — для него кровожадная игра кошки с мышью. Он счастлив — наконец-то счастлив после многих лет! И всем нам ясно без особых пояснений, что ни сытая жизнь, ни теплый дом, ни «женщины» — ничто не сравнится для него вот с этим острым и тонким удовольствием.

Режиссура (А. Таиров) строит мизансцены, в которых эта радость Старика получает возможность себя проявить. Мастаков выглядывает из окна, а Старик сидит под окном на скамейке, спиной к нему, зная, что враг его не может уйти от него, а он, Старик, даже отвернулся: дескать, беги, спрячься, улизни… Ан, нет, — не можешь! Сознание, что жертва мучится около него, а он, положив нога на ногу, вольготно прохлаждается, — вот она, минута, ради которой «стоит жить»! Он говорит, что Мастаков у него в горсти, как воробей, зажат. Смысл этого сравнения превосходно раскрыт актером. Наслаждение от насилия — вот что выражает лицо Старика. Он сладострастно-хищно сжимает руку в кулак, медленно сжимает, и пока он сжимает, на лице его улыбка, словно для него музыка — этот слышащийся ему хруст костей задыхающегося воробья. Он медленно сжимает кулак, и вдруг сжал его, словно щелкнул челюстями, и если бы при этом он вскрикнул, взвыл от удовольствия, как это было бы естественно!

О «законе» (слово это он произносит, будто начиная его с большой буквы), то есть о законе страдания, он говорит с тупой убежденностью, с убежденной тупостью. Это не та идея, до которой он сам дошел или к которой, продумав ее, присоединился. У гайдебуровского Старика — это закон, сам собою разумеющийся, Старик принял его без всяких рассуждений, он существует, так же как бог, и вне сомнений, так же как бог. Поэтому Старика невозможно сбить, до него не могут дойти никакие доводы, он их не примет, не станет ни обсуждать, ни обдумывать, он просто отталкивает их, какие бы они ни были.

Напрасны старания Софьи Марковны: его нельзя убедить или (разубедить. И если он как будто бы вступает в спор, то не потому, что, {213} убежденный в своей правоте, он готов подвергнуться испытанию: дескать, попробуйте меня переубедить; если сможете, — ваша взяла, я буду с вами. Нет, он заранее знает, что у них ничего не выйдет. Он «кремень» и хочет продемонстрировать свое упрямство, бесповоротность своего утверждения закона, независимо от того, справедлив или несправедлив закон.

Закон для него есть мертвое, заранее данное, беспрекословное, а вот садизм, жажда мучить, радость от чужого горя есть живое в нем. И Гайдебуров показывает, что это мертвое в Старике служит ему для оправдания этого «живого» в себе.

Гайдебуров ярко полемизирует с философией страдания Достоевского. Гнев, а не умиление, должно, по Горькому, вызывать лицезрение этого страдания человеческого. Кто не постиг этого, пусть прислушается: за трепетными словами Раскольникова Соне Мармеладовой о том, что он в лице ее поклонялся страданию человеческому, слышится циничный хохот Старика. Гайдебуров выполнил свою задачу, содействуя уничтожению утешительной иллюзии, которой одурманивал себя и других «жесткий талант».

Однако образ, созданный Гайдебуровым, не исчерпывается идейно-мировоззренческой дуэлью Горького и Достоевского, так же, впрочем, как и у Горького. Образ, порожденный определенным временем, становится в один ряд с теми типами мировой литературы, которые, подобно Тартюфу или Гарпагону, являются зеркалом старого общества. Это, по определению Горького, тип «художника страдания», счастье которого заключается в несчастье ближнего, удача — в неудаче, здоровье — в болезни, жизнь — в смерти. Зависть к удаче, успеху, молодости, красоте, силе и дарованию — вот его «страдание», от которого он жаждет «избавиться»; его радость — чужое горе, неудачи, уродство, бедность, бездарность человека. Это одно из самых застарелых, коренных, можно сказать, классических рабских чувств.

И недаром Горький, воспевавший гордого человека — созидателя счастья, вывел Старика как антипода своему идеалу, и неслучайно Старик — самая отрицательная и омерзительная фигура во всем творчестве Горького. По стопам автора пошел здесь актер, показав пафос антигуманизма в образе Старика и расширив классическую галерею врагов человека за счет одной из самых мрачных и изуверских фигур собственнического строя жизни.

# **{****214}** Часть седьмая

### 20

События в доме Булычова имели место в конце 1916 года — начале 1917 года, накануне и в первые дни февральской революции. Все, что происходит за окнами булычовского дома, отражается внутри его. Вахтанговский театр, ставивший пьесу, усилил, и подчас очень выгодно, этот внешний фон: в прологе спектакля действующие лица читали газетные сообщения и речи в государственной Думе, причем пристрастные интонации чтецов выдали их политические взгляды, политические симпатии. Театр даже собирался решительно сгустить этот фон, перенести центр тяжести «на улицу», опасаясь, что «домашняя» обстановка уведет «за пределы эпохи», изображаемой в пьесе, добиваясь, чтобы происходящее внутри объяснялось тем, что происходит снаружи.

Театр намеревался, например, перенести первую сцену в лазарет, о котором говорится в пьесе, и, видимо, надеялся, что автор пойдет навстречу и допишет несуществующую сцену. Однако Горький, ознакомившийся с планами театра, возражал против этой сцены, так же как против введения других внешних событий. И возражал потому, что смысл пьесы заключается в обратном, то есть в том, что происходящее внутри объясняет происходящее снаружи.

И зритель, глубоко понявший трагикомедию булычовского дома, увидевший распад и разложение, бесперспективность и тупик, перед которыми оказался этот дом, невольно захочет {215} выглянуть в окно: не слышно ли песен революционных демонстраций? И когда в финале за окнами проходит демонстрация, она воспринимается не как фон, а как результат всего, что происходило внутри. Поэтому изображение этих внешних событий не должно потерять значение вывода, к которому ведет вся пьеса. Иными словами, разыгрывающаяся за окнами революция появляется как нечто неотразимое и неизбежное: капиталистический мир разъедают внутренние противоречия, и он падает под ударами своего могильщика — пролетариата.

Следовательно, опасения насчет «семейного» характера пьесы, который якобы приглушит социальную «действительность», устраняются не усилением фона, не скоплением деталей внешней жизни, а социальным освещением событий, происходящих в горьковской пьесе. Эта задача, естественно, труднее, и не удивительно, что во многих постановках пьеса приобретала характер жанровых сцен из купеческого быта, и для равновесия внешний фон приходился тут как нельзя более кстати. Но механическое сочетание «быта» и «политики» не давало органического единства, то есть не было социального масштаба событий.

Вахтанговский театр не нуждался в этом фоне, он настолько широко и остро раскрыл пьесу, что его интермедии казались не обязательными. Метания щукинского Булычова больше объясняли время и обстановку действия, чем все интермедии, взятые вместе. Социальное освещение обнажает содержание пьесы, которое заключается в том, что буржуазному господству приходит конец. Капитализм не в состоянии дольше руководить жизнью России, он отрицается как строй жизни общества, наступает время для другой общественной формации.

Конфликт между Егором Булычовым и другими завязывается вокруг этой мысли. Булычов находит, что буржуазный строй, созидателем, опорой, деятелем которого он был, идет к гибели, «другие» самоуверенно утверждают, что сейчас только и наступает время для расцвета этого строя. Они не понимают, что суд истории уже произнес над ними свой приговор, который вскоре будет приведен в исполнение. Егор Булычов чувствует всю тяжесть этого приговора, о котором он говорит библейскими, эпическими словами: «… Погибнет царство, где смрад».

Субъективным претензиям героев противопоставлена объективная позиция истории.

Горький в своих советах вахтанговцам не раз указывал на комедийную сторону пьесы и предостерегал от увлечения драмой. И в самом деле, разве не комедией является самонадеянность ее героев, готовящихся начать новую жизнь в тот самый момент, как их просят убраться совсем?

Они ведут себя так, как будто ничего не случилось и не должно случиться, во всяком случае ничего такого, что всерьез могло бы угрожать их существованию. Наоборот, у них такой вид, словно все еще впереди. Достигаев говорит: «… что будет революция, так это даже губернатор понимает…». Они считают, что начинается новая глава истории, которую они и должны открыть, ибо принадлежит она им. Они оптимисты. {216} Они чувствуют в себе прилив силы, которая им нужна для этого завтрашнего дня. Они, вероятно, ведут между собой дискуссию на тему, какой образ правления принесет революция… Легко вообразить себе эти споры, которые Горький не счел нужным вводить, — споры между Звонцовым, Павлином, Башкиным, Варварой, Достигаевым, Меланией. Впрочем, в пьесу пробивается отголосок этих споров: о царе — быть или не быть царю.

В эти споры как бы вмешивается Егор Булычов, заявляя в глубоком раздумье: «… Дело — не в царе… а в самом корне…». Корень, когда-то здоровый, органически выросший в исторической почве России, уже загнил.

Достигаевы и Звонцовы лишены этой опоры — гибель их неминуема, какие бы доказательства своей жизнеспособности они ни приводили.

Звонцов, адвокат-кадет, мечтает о политической карьере. Варвара, его жена, тоже вынашивает честолюбивые замыслы. Достигаев мечтает о крупных коммерческих операциях, — все они намереваются вознестись вверх, не зная, что корень-то подгнил. Эту истину чувствует Булычов. В себе самом он видит этот «корень», когда-то плодоносный, а ныне разъедаемый болезнью, умирающий. Ибо Егор Булычов, так же как Игнат Гордеев, так же как Илья Артамонов, и есть та некогда плодотворная, прогрессивная сила, которая совершила свое положительное историческое дело и пошла на убыль. И метания, и тоска Егора Булычова есть субъективное ощущение неизбежности этой исторической развязки. Поэтому комичны претензии Звонцовых и Достигаевых на «роль», сыграть которую они больше не способны.

«Каждый сам собой держится… своей силой… Да вот сила-то — где?» — спрашивает Булычов. Сила, то есть творческая потенция класса, которая иссякла и которой не суждено возродиться. Эта мысль о теряемой, утрачиваемой и уже утраченной силе глубоко занимает Булычова. Он возвращается к этой теме, когда говорит об «отцах». Отец — начало жизни, дающее, рождающее жизнь. Он обращается к Павлину: «Все — отцы. Бог — отец, царь — отец, ты — отец, я — отец. А силы у нас — нет».

«Павлин. Вы, Егор Васильевич, — успокойтесь…

Булычов. А — на чем? Кто меня успокоит? Чем? Ну — успокой… отец! Покажи силу!»

С этим призывом он обращается ко всем: покажите силу, предъявите силу. Все ваши речи — слова, все ваши проекты — бахвальство. Покажите силу — ведь в ней все дело! Бог — отец оказался без силы. Царь — отец «с лишком двадцать лет способен был» и вдруг оказался без силы. Мы — отцы, власть имущие, затеяли войну как доказательство своей силы, а силы-то «на войне — не оказалось».

Достигаевы и Звонцовы находят, что булычовский диагноз нелеп. Они настаивают, что сила у них есть, что они полны сил, нерастраченных сил. Но сами они — живое опровержение этой иллюзии. Основная {217} черта Достигаевых и Звонцовых — паразитизм. Паразитизм Достигаева пришел на смену созидательности Булычова, — эта противоположность запечатлена даже в их именах.

### 21

Горький в своих замечаниях на вахтанговский спектакль сказал о Достигаеве: «Больше должно быть у него жестов, руками играет: лаская свой карман, тянется к чужим». Об этой «игре рук» Горький напомнил еще раз, когда смотрел спектакль «Достигаев и другие» в том же театре: «Мне кажется, что ему не хватает ручек в карманах. Надо держать ручки в карманах, потому что это ведь чрезвычайно характерная штука — человеческие руки, и очень многим просто необходимо их прятать. Они говорят часто больше, чем слова, и могут выговорить такое, что вовсе никому не надо знать».

Артист О. Басов использовал это замечание, и не только в «Достигаеве», но еще раньше, в «Булычове». Басов показывал Достигаевские руки, действительно жуликоватые руки, не руки вора, а именно ручки — мягкие, беленькие, ласково-вкрадчивые, — если позволительно так выразиться, — руки «себе на уме». Между Достигаевым и его руками установилась какая-то дружески интимная связь. Вот эти руки вылезают из карманов чаще всего тогда, когда их хозяин остается один; они поглаживают друг дружку, производят еле заметные движения, как бы отвечая на сокровенные мысли своего владельца, как бы помогая ему разобраться в этих мыслях, а мысли, судя по этим предательским рукам, действительно такие, которых «вовсе никому не надо знать». Если в это время кто-либо заходил, Достигаев быстро прятал руки в карманы, словно опасаясь, что его могут подслушать.

Паразитизм не только социальная, но и психологическая черта. Смысл жизни с точки зрения Достигаева — это наслаждение жизнью. Несмотря на свой довольно почтенный возраст, Достигаев выбрал себе в жены не домашнюю хозяйку, вроде Ксении, и не деловую даму, вроде Варвары, а ветреную Елизавету. Она очень подошла к нему — тот же жизненный принцип: «живем мы только раз». И жена, очень довольная мужем, предается «жизни» подчас настолько откровенно, что вызывает у Достигаева некоторое беспокойство. Впрочем, он готов даже защитить ее, по крайней мере перед самим собой (наедине со своими ручками), ибо его принцип: «лови миг наслаждения». В этом для него вся радость жизни. Потребительская философия, доведенная до степени своеобразного культа. Какая дистанция от Ильи Артамонова или Игната Гордеева!

Достигаевский паразитизм как оборотная сторона бессилия получает свое продолжение в его детях. В «Егоре Булычове» мы встречаемся с Антониной и Алексеем лишь в одной небольшой сцене, чтобы расстаться с ними уже до следующей пьесы, — в «Достигаеве» им уделено больше внимания.

{218} Эпизод «В комнате Шуры» Вахтанговский театр расширил, и, как нам кажется, правильно. Были введены стихи Игоря Северянина, которые читает преимущественно Алексей, и Зинаиды Гиппиус, которую читает Антонина. И читают они эти стихи не из любви к литературе и даже не следуя моде, но потому, что это действительно для них написанные стихи их эпохи, в которых выражено их самочувствие, их упадочнические настроения. Лучше не скажешь о их полной деградации, чем этими стихами. Вот, например, стихи, которые читает Антонина, стихи настолько органичные для нее, что кажется, она сама их сочинила:

В своей бессовестной и жалкой низости  
Она, как пыль, сера, как прах земной.  
И умираю я от этой близости,  
От неразрывности ее со мной.  
Она шершавая, она колючая,  
Она холодная, она змея,  
Меня изранила противно-жгучая  
Ее коленчатая чешуя.  
Своими кольцами она, упорная,  
Ко мне ласкается, меня душа,  
И эта мрачная, и эта черная,  
И эта страшная — моя душа.

В. Тумская, игравшая Антонину, сидит с ногами на кровати, опершись локтями на ее спинку, уставившись в одну точку, сосредоточенная и молчаливая, и вдруг, не меняя позы, начинает читать эти стихи — читает не для других, не для себя, она словно даже не знает, что их читает: чтение — как продолжение той внутренней беспросветности, в которую она погружена, в которой и в данную минуту пребывает. Читает она медленно, однотонно, строго, холодно, мрачно, закончив читать, остается в той же позе и вдруг как бы приходит в себя. Жизнь для нее — безнадежное, бесцельное движение колеса, которое никогда не остановится. По поводу каких-то слов Тятина она говорит Шуре: «Не верь, он сказал, как эхо». Она сама, как эхо, как отраженная жизнь.

В «Достигаеве» она скажет про себя, что у нее «нет этого, чем верят»; но у нее нет и того, чем чувствуют. Она знает, что опустошена, и вероятно, огорчается этим, если только она способна огорчаться или радоваться, если в ней есть то, чем радуются и огорчаются. Казалось бы, у нее должна быть склонность к разврату, как у ее брата, но у нее отсутствует даже этого рода любопытство, нет в ней и чувственности. Ее тянет к извращенности как к средству, которое возбудит ее безучастную, холодеющую душу.

В Вахтанговском театре она читает стихи одуряющие, как кокаин, к которому она, вероятно, прибегает, и выдумывает для себя, как она сама признается, что-либо «страшное», которое заставило бы ее очнуться, вывело бы ее из тусклой тоски. «Я все больше люблю страшное. Когда страшно, то уже — не скучно. Полюбила сидеть в темноте…» Она отталкивает окружающую жизнь, чтобы уйти в мир своих мрачных фантазий. {219} Шура спрашивает ее, слышала ли она, как Тятин отвечал на ее «вопросные слова». Антонина: «Варумные слова. Помнишь “Варум” Шуберта?.. Варум очень похоже на птицу марабу, такая мрачная птица… в Африке». Воображаемая жизнь свойственна многим, но у нее она особая. У Насти в «На дне», например, или у Надежды в «Варварах» этот выдуманный мир как-никак населен живыми людьми, у Антонины же в этом мире бродят бесплотные тени.

В интересах справедливости, однако, следует указать и на другое обстоятельство. Как ни странно, но отрешенность Антонины есть также средство защиты от жизни, от достигаевской жизни. Это единственный способ протеста, который она может избрать. Тумская подчеркивала брезгливость, чрезвычайную чувствительность Антонины к пошлости. Она чуждается своих сверстников и сверстниц, с которыми принуждена общаться. Ее больше привлекает Шура, но ей не хватает сил даже на брезгливость и отвращение к своей среде, тем более на то, чтобы пойти туда, куда тянет Шуру. Ведь в ней нет того, «чем верят». Наконец она сама говорит о себе и брате: «Мы с ним такие никчемушные, купеческие дети». И Алексей такой же никчемушный, как она, хотя он полная ей противоположность; у М. Сидоркина это был краснощекий пошляк, безобразник и пакостник. Он — «земгусар», должно быть, его «пристроил» папаша, чтобы освободить от фронта. Время проводит Алексей в кутежах и попойках. Играет на гитаре, напевая романсы, вроде северянинского:

Это было у моря, где ажурная пена,  
Где встречается редко городской экипаж…

Он щеголяет своей испорченностью и пошлостью, не стесняясь даже сестры. В этом циническом шике Сидоркин подчеркивал нечто наносное, словно Алексей подражает кому-то, какому-то усваиваемому им стилю жизни. Он ищет, чем бы развеять скуку. Он пристает к Глафире, а когда та отстраняет его, тут же забывает о ней, зевает, смотрит на часы: что бы еще придумать! О нем нельзя сказать, что он — злой, что он — подлец. Он похож на отца: в нем то же благодушие и «мягкость», с некоторым преувеличением можно сказать, что у него неплохой характер. Достигаевский паразитизм, который в Антонине обнаруживается драматически, в нем проявляется комически, только и всего.

Звонцову Горький собирался посвятить специальную пьесу, которая так и должна была называться «Звонцов и другие». Появляется этот герой в пьесе «Достигаев и другие», но в «Булычове» он тоже изображен довольно колоритно. Звонцов витийствует:

«Общественные силы организуются закономерно и скоро скажут свое слово. Под общественными силами я разумею людей, которые обладают прочным экономическим…» Итак, Звонцов тоже настаивает на силе, природу которой мы только что видели, — это «достигаевщина». Звонцов считает себя как бы разумом этой силы, идеологом этих {220} «общественных сил», которые «организуются закономерно и скоро скажут свое слово». «Слово» же призван высказать он, — Звонцов, то есть кадетская партия, представителем которой и даже вождем в провинциальном масштабе он является. В пьесе видна внутренняя взаимосвязь между Звонцовым и Достигаевым, своеобразная перекличка между ними: аукнется «Достигаевым», отзовется «звонцовым». Если Достигаев — это «проза», то Звонцов — «поэзия».

Средство, которым пользуется Звонцов, чтобы вызвать доверие к этой якобы имеющейся у него силе, — его пафос. Для Горького не составляло большого труда каждый раз доказывать, что это дутый пафос, пустая бочка, много шума из ничего.

В Вахтанговском театре Звонцова играл Л. Русланов. Звонцов носил у него изящную бородку, любил эффектные позы и всячески готовился к своему «призванию трибуна», рисовался своим красноречием, как будто уже видел перед собой зал Таврического дворца, в котором собирались депутаты Учредительного собрания. «Под общественными силами я разумею людей…» Конечно, только так Звонцов и мог сказать: «я разумею», и сказать солидно, несколько торжественно и как бы растрогавшись от сознания своей исторической «миссии».

Он орудовал руками, и довольно успешно, только не «по-достигаевски», а «по-звонцовски». У Русланова он вздымал руку, опускал ее долу, взмахивал, потрясал ею, протягивал ладонь, а то обе ладони вместе, и какие-то длинные руки были в эти моменты у Звонцова — руки для «разговора». Интересно, что каждый раз, когда он начинал свою речь, он не мог ее закончить. Ему тем труднее остановиться, чем легче начать.

Вот он шагает по комнате, ораторски жестикулируя, все более и более разгораясь, и всякий раз оказывается в глупом положении. Когда, например, он оповещает о тех же общественных силах, Варвара трезвым голосом бесцеремонно обрывает его: «Слушай-ко, Жанна приглашает нас…»

Или:

«Звонцов. … Мы присутствуем именно при начале торжества правды…

Варвара. Да подожди же, Андрей.

Звонцов. И справедливости.

Варвара. Вы чего хотите, Мокей?»

Русланов хорошо передавал эти переходы от напыщенности и величественности к смешному, раскрывая природу Звонцова — его неустойчивость, несостоятельность, внутреннюю взвинченность трусливого и слабого субъекта.

Варвара своими репликами словно умышленно дает понять, что знает ему цену. Она-то считает, что вся сила в ней и что Звонцов — подходящее оружие в ее руках. До известной степени она права: ее честолюбивые замыслы о переезде в столицу и мечты о политическом салоне, которым она руководила бы, — она, «мадам Ролан», как ее называют, — {221} могли бы в благоприятных для нее условиях осуществиться, Звонцов, по характеру своему склонный к компромиссу, может в критический момент сдать. Варвара будет держаться до конца — это враг жестокий и непримиримый. Она по-своему человек дела, контрреволюционного дела, и с некоторым презрением слушает болтовню Звонцова. Она верховодит мужем, дает ему почувствовать свое превосходство, мало обращает внимания на то, что его задевает.

В ее отношениях к Звонцову есть еще черта, которую Горький счел нужным ввести, — она ревнует его, например к Шуре, вообще к женщинам. Звонцов по натуре своей жуир, тоже понимающий «толк» в жизни, и проявляет слабость в той области, к которой так чувствительна Варвара. А чувствительна она потому, что не может привлечь к себе мужа как женщина. Варвара совершенно лишена обаяния, женственности, даже чувственности, она какое-то бесполое существо.

У нее есть энергия и воля, и если зайдет спор, она может представить эти свои качества как доказательство своей «силы», силы ее класса, оспариваемой в пьесе. Она может, наконец, заявить, что она — дочь Егора Булычова, хоть они и чужие друг другу люди, и что ей передались по наследству энергия и воля, свойственные Булычову. Во что, однако, выродилась в ней эта булычовская энергия? В энергии и воле Булычова была своеобразная красота, энергия Варвары — выхолощенная, воля — механическая, сухая и бездушная. Осталась одна оболочка, в которой нет дыхания жизни.

В Вахтанговском театре Варвара у артистки Д. Андреевой была деловито-озабоченная, она двигалась по сцене суховатой походкой, подглядывала, подслушивала, все время что-то про себя соображала, во все вмешивалась, за всем следила, говорила властно, отрывисто, словно поучала, указывала. Ни теплоты не было в ее голосе, ни улыбки на ее лице, — для нее прежде всего «дело».

Вместе с мужем Варвара строит планы захвата отцовского наследства. Планы эти не очень благородные, даже у Звонцова разговор о них вызывает виноватую улыбку. У Варвары нет и этой жуликоватой «совести». Она деловито обсуждает похороны больного Булычова, хотя он еще не умер и все же отец ей. Она поощряет план опозорить Шуру, воспользоваться принадлежащей ей долей наследства, хотя Шура ее сестра. Она решила, как дело само собой разумеющееся, «облапошить» Ксению, хотя Ксения — ее мать. Ей говорят, что у повара не ладится с обедом, повар «не в себе», потому что на фронте убили его сына. Она отвечает: «Ну, это не резон для капризов. Теперь столько убивают…». Нелепо упрекать ее в бесчеловечности. Она не сочувствует повару, так же как не любит отца, мать, сестру, — она не умеет, не способна на это, у нее нет того, чем любят, чем сочувствуют, чем чувствуют. Все человеческое ей чуждо.

На протяжении десяти с лишком лет существования вахтанговского «Булычова» Варвара у Андреевой явно «сдала», она утеряла и эту жестокость, и колючесть, и сухость, стала мягче, круглее, уступчивее; отсутствие {222} женственности она принялась возмещать куда энергичнее, чем раньше. Казалось, главным для нее стало не «дело», не «мадам Ролан», не политика, а попросту «муж». Она больше стремилась нравиться ему, кокетничала, следила за собой, и потому стала как-то добрее. Но она утеряла весьма существенные вещи — свою злобу и опустошенность. Раньше она была больше «деятелем», теперь оказалась скорее мещанкой.

### 22

Кроме мотива «силы и бессилия», есть в пьесе и другой мотив, который условно можно сформулировать как конфликт правды и лжи. Столкновение Егора Булычова и других развиваются в этом направлении. «Другие» представляют в пьесе ложь, Булычов — правду о них. Ложь «чужой улицы» и правда о «чужой улице». Правда о «чужой улице» охарактеризована Булычовым одним словом — «жадность». Ложь «чужой улицы» выступает у «других» в разных обличьях: каждый из «других» — новый вариант этой лжи, маска этой лжи.

В «На дне» сказано: «Кто слаб душой… и кто живет чужими соками, — тем ложь нужна… одних она поддерживает, другие — прикрываются ею… Ложь — религия рабов и хозяев…». «Чужой улице» ложь нужна. Ложь — религия «чужой улицы». Ложь старого мира — главная мишень пьесы. Ложь, за которой притаился этот мир, когда у него была «сила», которой прикрывается и сейчас, когда «силы нет». Разоблачение лжи — цель автора, и осуществление ее поручено главным образом Егору Булычову. Булычов должен срывать эти лживые маски публично, всенародно.

Горькому был очень важен эффект этого разоблачения. И во время читки пьесы, и в период репетиций, и перед самым спектаклем Горький настаивал на комедийном звучании своей пьесы, требуя, чтобы зритель смеялся над «другими», дефилирующими перед ним, их истинным судьей. «Егор Булычов и другие» и есть комедия по отношению к «другим» и трагедия по отношению к «Булычову»; жанр пьесы — трагикомедия. В самом сюжете, в том, как он развивается, обнаруживается тема обмана, тема лжи. Из этого дальнего плана каждый раз на первый плащ под свет рампы, выталкивается тот или иной из героев «чужой улицы».

Поп Павлин освящает порядок «чужой улицы» предустановленной мудростью. Миром управляет высший закон, и миссия человека на земле — исполнять этот закон. Человек — пешка в руке божией, и, осознавая себя этой пешкой, он существует в мире. Человек, противопоставляющий себя богу, жалок. Его борьба с богом бесцельна. «… Ничто в мире не совершается помимо воли божией…». Мир управляется божественным механизмом, и попытка разрушить этот механизм безнадежна: («… и — что значит ропот наш?»). Революция есть бунт человека против порядка, установленного богом, поэтому она обречена на гибель.

{223} Булычов спрашивает: Зачем война? Кому нужна эта война! Павлин отвечает: «Война — в законе…», и предлагает вспомнить Иисуса Навина, у которого этот закон издревле сформулирован. Кроме того, как известно, «войны не токмо разоряют, но и обогащают как опытом, так равно и…». Булычов обрывает его: «Одни — воюют, другие — воруют», вот, дескать, смысл «божественного» закона. Павлин отказывается спорить с таких позиций; это значит оценивать, что хорошо и что плохо, но для него сам этот критерий ложный; это значит согласиться с правом человека противопоставить себя божественному порядку; существует то, что существует, — вот, по их мнению, истина.

Павлина в Вахтанговском театре играл М. Державин, в МХАТ — В. Топорков. Булычов назвал Павлина боровом, и Топорков сразу же демонстрировал эту характеристику: толстый, жирный, «плакатный» поп. Булычов обнаруживает «борова» в Павлине, и актер несколько поторопился навстречу Булычову, напрасно предупреждая его.

У Державина дистанция соблюдена больше, «боров» не сразу бросается в глаза, он более благообразен. Благообразность, которую он блюдет, не только бытовая, но и характерная поповская черта, — она лишний раз подчеркивает обман, против которого ополчился автор. Павлин мягкий и ласковый, правда, смотрит на Булычова немного сверху вниз, но делает это очень деликатно: дескать, я — пастырь, ты — овца, вот почему я так смотрю. Свое превосходство он показывает почти смиренно. Даже когда Булычов наскакивает на него, он не только не теряет своего достоинства, но усиленно подчеркивает его, желая в самый разгар разоблачения создать впечатление, будто он христианин, исповедующий любовь к ближнему даже в таких унизительных для него обстоятельствах. Булычова глубоко раздражает это жульничество, а Павлин продолжает делать хорошую мину при плохой игре.

Топорков сочно передал речь Павлина, его библейский стиль. У Павлина вахтанговского была, кроме того, еще профессиональность, ремесленничество, механическое выполнение своих обязанностей. Видно было, что ему чужда и проповедуемая им любовь к правде, что он равнодушен даже к самому богу, с которым Павлин так свыкся, что почти уже не замечает его. Павлин у Державина чуть-чуть играл своим голосом, повышая его, впадая в пафос. Он призывал «все более воодушевленно», как поясняет ремарка, брать пример с «блаженного Прокопия». И здесь был налет ремесленничества, равнодушия, усталости. Воодушевление Павлина напоминает Звонцова, природа пафоса у обоих одинакова и разнится только окраской: у одного — церковная, у другого — парламентская. Оба они служат господам: один — небесному, другой — земному; и эта невидимая связь отражается на характере их защитительных речей в пользу хозяев.

Пафос их бутафорский, это выражено даже в именах Павлина и Звонцова. Самый пафос они могут демонстрировать вполне искренне, пожалуй, от души, — это наиболее удобный способ скрыть собственное лицемерие. Звонцов провозглашает «правду и справедливость» и в то {224} же время собирается опозорить сестру жены и обокрасть собственного брата. Он удивлен, почему Тятин не сразу соглашается на его «план». «Тятин — осел или притворяется честным». В глубине души Звонцов никогда не поверит в честность: «осел» или «притворяется честным» — третьего не дано. Сам он настолько притворяется честным, что, пожалуй, и не замечает в себе притворства; он возмутится, если его в этом уличат, и даже скажет, речь в защиту честности.

Он — человек передовой («духовенства — избыток у нас»), добропорядочный («с одной стороны — игуменья, с другой — кокотка…»), культурный («хирургия, наука…»), «революционер» (воодушевленно поет «Отречемся от старого мира», в то же время думая, как бы призываемый им новый мир получше облапошить). У руслановского Звонцова был честный вид, иной раз воодушевленно честный, и это слишком настоятельное указание на честность казалось подозрительным.

Пафос Павлина — прикрытие его лицемерия. Он провозглашает, что земля есть прах, но он живое опровержение такого принципа. В этом отношении он немного напоминает Достигаева. В мирских соблазнах, которые он нехотя отталкивает от себя, он, по-видимому, знает толк. «Прах, а — ряса шелковая на тебе». Он носил эту лиловую рясу в молодости, вероятно, кокетливо, сейчас с достойным изяществом. Поглаживает крест на груди немного пухлыми руками (в МХАТ это руки толстые, жирные и не передают всех «оттенков»). Свое довольство жизнью он не слишком раскрывает и не слишком прячет; если о нем что-либо подумают, то и бог с ним, пускай! В Вахтанговском театре, когда перед Павлином ставят закуску и водку, он смотрит на нее довольно опытными глазами. Смотрит и ведет речь о болезни Булычова. Он противопоставляет свое здоровье болезни Булычова, и в том, что больной Булычов провозглашает «земное», а здоровый Павлин возвещает «небесное», в этом завязан узел злого, обидного, наглого обмана.

После Павлина Булычов принимается за Башкина. Башкин — типичный мещанин, приобретатель, стяжатель, в нем ни капли булычовской созидательности. Не в том только дело, что он бездарен, а в том, что в обладании — смысл всей его философии! Если говорить о его идеале, то таким является для него скорее Достигаев, чем Булычов. Оба они, Башкин с Булычовым, служили приказчиками у отца Ксении. Ксения вышла за Егора, который стал хозяином, а Башкин остался у него приказчиком, а затем управляющим. У Башкина не оказалось способностей Достигаева или знаний Звонцова; он — маленький человек и медленно, но верно выходит в люди. Вся его жизнь в этом.

В вахтанговском спектакле он двигается не спеша, тихонько, без шума; он — «маленький» человек. В пьесе есть место, обрисовывающее его сразу, одним штрихом: «Башкин ушел, оставив на столе теплый картуз», и Варвара замечает: «Картуз этот он лет десять носит, жадюга! Просален весь». В этом просаленном картузе — весь Башкин. Видно, что скупился он на каждый грош, копил деньги, экономил, где можно, воровал, где можно, обделывал дела, небольшие делишки: на большее {225} способностей, да и смелости не было. Так или иначе, у Башкина, надо полагать, капиталец есть, он давно мог бы сменить картуз, но он и судьбу не хочет сглазить, и перед людьми старается себя не выдать, да и привычка тоже что-нибудь да значит.

В Вахтанговском театре Башкина играл И. Лобашков. Башкин ходил, расставив локти, тихими, неслышными шагами, почти на цыпочках, даже когда особой надобности в этом не было. А вдруг неосторожным движением он вызовет какую-нибудь неприятность. Все время он себе на уме, осторожно разговаривает даже с Достигаевым и Звонцовым, его немного пугает их «радикализм», как бы не вышло чего. У него — лысая голова, бородка, которую он разглаживает, когда думает, вернее — когда соображает (ему больше подходит соображать). На носу очки, низко посаженные, поверх них поглядывают глаза осторожные и соображающие. Он принимает участие в борьбе за наследство и ведет эту борьбу тоже осторожно, исподтишка, семь раз примерит, и даже тогда не сразу отрежет. Надо полагать, он надеется после смерти Булычова жениться на Ксении. Ксения во всяком случае в нем видит единственную свою опору.

По молодости лет она увлеклась удалью и молодечеством Булычова и пренебрегла Башкиным с его скопидомской душонкой. Но она из того же теста, что и Башкин; с Булычовым ей не по себе, и сейчас, под старость, она поняла свою опрометчивость. «Ошиблась я, Мокей, давно знаю — ошиблась. Вышла замуж за приказчика, да не за того. Кабы за тебя вышла — как спокойно жили бы!» В вахтанговском спектакле они составляют трогательную пару. Их роднят крохоборство, одинаковая натура.

Ксения рассказывает Булычову про несчастья Мелании. Оказывается: «Солдаты беглые напали на обитель, корову зарезали, два топора украли, заступ, связку веревок, вон что делается!» Ксения, с ее копеечной психологией, крохотным умом — вся тут. Говорит о докторе: «За пять минут пять целковых берет. Шестьдесят рублей в час… вот как!» Мелочность не от скупости: это кругозор, уровень. Все, что ей доступно, это — «заступ, связка веревок», а уж если «корову зарезали», то это катастрофа. В начале пьесы она моет и перетирает посуду. Вот так ей и жить бы: огурцы солить, грибы сушить, варенье варить — вот жизнь! Увы! — кругом происходят непонятные вещи. «Вон, слышь, царя хотят в клетку посадить, как Емельку Пугачева».

Она очень обижена, что в ее собственном доме кто угодно хозяин, только не она. Она требует, чтобы с ней считались, однако никто не обращает на нее внимания. Она возмущена, что Булычов смотрит на нее, как на «мебель», но и все на нее так смотрят, как будто ее и нет, она не существует.

В исполнении артистки А. Запорожец в Вахтанговском театре у Ксении уныло-беспокойное, заранее обиженное лицо. Она везде подслушивает, всюду заглядывает. Кругом что-то делается, а что — ей неизвестно: {226} может быть, все против нее. И вот она озирается с испуганно-беспомощным видом; она слоняется по дому, сложив руки на животе, скука и томление на ее лице, не с кем ей словом перекинуться, она одинока. Если кто-нибудь ее заденет, нельзя сказать, что она сердится, сердиться она неспособна, она дуется.

У Запорожец она выпячивает нижнюю губу и хорохорится, покачивая головой. У нее чуть-чуть вызывающий вид. Она, дескать, в случае чего может дать сдачи. Она пытается вмешиваться, и тогда у нее появляется капризно-томный тон барыньки, всегда немного недовольной, иначе какая же она «хозяйка». Все ее ухищрения ни к чему не ведут, все ее вызовы никто не принимает, и вот опять у нее жалобно-унылый вид.

Игуменья Мелания появляется, чтобы образумить еретика. «От времен библейских, — провозглашает она, — народами управляла рука, вооруженная мечом и крестом…». «… Крест есть — меч!», — предостерегает она.

Павлин уговаривает Булычова, Мелания же угрожает: посох в руке, клобук на голове («Мелания должна ходить все время в клобуке», — указал вахтанговцам Горький), черное одеяние, властный жест, торжественный шаг… «Страшный суд…», «В пропасть летишь! В пасть адову…», «антихристово время», «тьма смятения», — все должно олицетворять высшую карающую силу, которая обрушится на голову отступника.

Об актрисе Н. Русиновой, игравшей Меланию, Горький сказал: «Мелания — молодец!» И тут же добавил: «Вероятно, публика будет очень смеяться». Смеяться над этой мистификацией. Меланию иногда изображали молодой еще, статной, высокой женщиной: красивое лицо носило явную печать греха, а черная строгая шаль, обрамлявшая лицо, придавала ему какой-то сладострастный оттенок, — все это компрометировало «отрешенность» Мелании.

Русинова не бросала этой тени на свою героиню, она шла ей навстречу. Суровое лицо, строгие губы, сверкающий гневный взгляд, некрикливый голос. Когда в вахтанговском «Достигаеве» появилась эта крикливость, Горький заметил: «Немножко истерично кричит Мелания, это не в ее тоне. Должно быть больше ненависти у нее, озлобления больше, но кричать особенно смысла нет». Истеричность принижала ее.

Двигалась она у Русиновой то медленно и важно, но без напыщенности, то неслась стремглав, и одеяния ее развевались, как черные крылья.

Даже когда она вещала о страшном суде, в ней не было театральности. В разговоре с сестрой Ксенией и своей прислужницей Таисией она не допускала интимности, соблюдала дистанцию, подчеркивала свою недоступность. И вот когда она оказывалась на вершине (в чем ей провокационно помогали и автор, и актриса), она скатывалась оттуда с такой стремительностью, что вызывала хохот зрительного зала.

### **{****227}** 23

Мы видели, что главным разоблачителем «чужой улицы» выступает в пьесе Егор Булычов. Это обстоятельство вызывало смущение у некоторых театров и критиков. Купец, выступающий против купечества, представитель старого мира — против старого мира… Критика нашла в этой ситуации нечто до такой степени странное и даже бросающее тень на автора — пролетарского писателя, что решила лучше всего не обращать на нее внимание.

Она соглашалась видеть в пьесе идею «гибели класса» и отказалась поверить, что Булычов «стоит боком» к своему классу, что он может стать боком к своему классу, хотя для Горького подобная позиция Булычова косвенно была симптомом и доказательством гибели класса. Сама идея «гибели» класса истолковывалась вульгарно: пьеса была сведена к аллегории — болезнь печени у Булычова есть символ болезни класса, смерть Булычова есть символ смерти класса. Логически отсюда следовал вывод, что главная мишень в пьесе — Егор Булычов, в результате против Булычова направлялся разоблачительный огонь критики. Что из этого получилось, можно судить по следующему.

Ленинградский Большой драматический театр, например, выпустил к своей постановке специальное издание[[28]](#footnote-29), где подробно изложил идею спектакля. Установив, что «рак медленно, но верно грызет организм», театр констатирует, что Егор Булычов дошел до «резкого самоотрицания». Однако театр сразу же предупреждал зрителя, чтобы он не доверял Булычову, потому что его самоотрицание существует только «на словах». Стало быть, Егор Булычов прикидывается раскаявшимся, и нам нетрудно в этом «разоблачить ту же суть врага в такой сложной психологической ее маскировке, как полное, казалось бы, осуждение себя и отрицание своей жизни».

Из этого следует сделать вывод, что Булычов пытается надуть зрительный зал своим якобы самоотрицанием, а зрительный зал, благодаря предусмотрительности театра, смеется над жалкими попытками его околпачить. В этом должен заключаться эффект спектакля! Чего можно добиться подобной концепцией? Как раз противоположного. Во-первых, игнорируя самоотрицание, свидетельство бессилия, идущее изнутри самого класса, театр приписывает ему силу, которой тот уже не обладает. Во-вторых, бросая тень на Булычова, вызывая сомнения в искренности его разоблачений, театр ослабляет силу этих разоблачений и косвенно выгораживает Достигаевых, Башкиных и Звонцовых.

Критики, обрушившиеся на Булычова, столкнулись на спектаклях с фактом, который привел их в полное замешательство: Булычов вызывал симпатии зрительного зала. Однако они легко вышли из затруднительного положения, сделав вид, что этих симпатий собственно и не было. {228} Если будущий читатель Горького захочет узнать, что играл Щукин в Вахтанговском театре, а Леонидов в Художественном, у него получится самое извращенное представление о действительности. О леонидовском Булычове писали, например, следующее: «Он дает незабываемый образ умного, властного, плотоядного хищника, уползающего со своей смертельной раной в берлогу»[[29]](#footnote-30).

«Хищника», тем более «плотоядного», и Горький не описывал, и Леонидов не изображал. Возможна и, скажем даже, желательна пьеса о «плотоядном хищнике», уползающем в берлогу. Но во всяком случае это не Булычов и не Леонидов. О Щукине писали то же, с тем только различием, что если Леонидов играл «плотоядного хищника», то Щукин — «матерого волка». «… Даже подтачиваемый внутренним ядом, он еще самый страшный, самый сильный матерый волк волчьей стаи — своей семьи… Из его (то есть буржуазного класса. — *Ю. Ю*.) вспоротого войной брюха вываливаются внутренности, омерзительный клубок противоречий, лжи, лицемерия, обмана, лощеной дикости, беспощадной жадности, свирепого идиотизма…», и Булычов «утверждает эту жизнь всем своим существом, утверждает ее во всей ее омерзительности».

Однако в пьесе — это можно проверить — и в спектакле — это надо засвидетельствовать — все происходило наоборот. Щукинский Булычов как раз отрицал эту «жизнь», отрицал «всем своим существом», «во всей ее омерзительности», и в конце концов сам критик если и увидел «омерзительный клубок», вываливающийся «из вспоротого брюха», то главным образом благодаря Булычову. «Кто проникается к нему сочувствием, симпатией и жалостью?» — заключает одна рецензия по поводу спектакля, на котором Булычов — Щукин у всех вызывал сочувствие, и симпатию, и жалость.

Таковы характер и содержание большинства статей о Егоре Булычове. Авторы этих статей не захотели разобраться в природе озадачившей их симпатии, которую для начала можно объяснить очень просто: Булычову ненавистно «достигаевское», «башкинское», «звонцовское», и зрителю оно ненавистно; этого достаточно, чтобы вызвать симпатию к Булычову.

Горький предупреждал насчет Булычова: «То, что он говорит дочери, нужно, чтобы это было слышно». Что же Булычов говорит дочери и почему нужно, «чтобы это было слышно»?

«Мне надо тебе рассказать. Понимаешь… какой случай… не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими. Вот чего я тебе не хочу! Отец мой плоты гонял. А я вот… Этого я тебе не могу выразить». Что Булычов не может «выразить»? То, что не остался на своей улице, что перешел на чужую улицу. Противоречие между своей и чужой улицей — трещина, проходящая через его душу.

Трещину носили в себе и те горьковские предшественники Булычова, которые, так же как и он, вышли «из мужиков» и перешли со своей {229} на чужую улицу: Игнат Гордеев, Фома Гордеев, Васса Железнова, Антипа Зыков, Иван Мастаков. Творческое начало, свойственное Булычову, «на чужой улице» могло осуществиться лишь в форме стяжательства, а жажда деятельности, одушевлявшая его, как дух наживы.

«Жадность всему горю начало», — утверждает Булычов. Конфликт между «творчеством» и «жадностью» есть источник его душевной неустроенности, — вот чего он не может выразить. Борьба между тем, что есть лучшего в нем и что он принес со «своей улицы», и тем, что есть худшего в нем и что привито ему «чужой улицей», составляет его драму, то, чего он не может выразить.

Горький объяснил вахтанговцам, что Булычов, как и другие, подобные ему, — «это человек, обиженный вследствие столкновения со своим классом, обиженный крепко, и эта причина ставит его боком». В чем эта «крепкая обида» Булычова? Это обида на обман «чужой улицы», на освященную религией, моралью, законом ложь, утверждающую справедливость «чужой улицы». Разоблачение этой лжи есть миссия Булычова в пьесе. Разоблачительная деятельность Булычова осложняется тем обстоятельством, что хотя он пришел со своей улицы, но жил на «чужой улице». Это кладет свой отпечаток на характер его борьбы с «чужой улицей». Было бы неверно, если бы актер, исполняющий роль Булычова, увлекся разоблачительным пафосом Булычова, вел эту борьбу с «чужой улицей», как Нил в «Мещанах», как Рашель в «Вассе Железновой», как Рябинин в «Достигаеве» или Яков Лаптев в том же «Егоре Булычове».

Если бы Горький имел в виду только такое разоблачение, он на место Булычова поставил бы Якова Лаптева, крестника Булычова, живущего в его доме. Тогда Лаптев, а не Булычов был бы в центре пьесы. Есть разница в самом характере их разоблачений. Яков Лаптев и Рябинин знают «правду» старого мира. Булычов же только ее познает. Он, вероятно, и раньше, когда был Зыковым или Мастаковым, смутно чувствовал эту правду, но не сосредоточивался на ней. Сейчас он не может не раскрыть ее, не обнаружить ее, и не только ради войны с «другими», но и для самого себя. Ведь эта правда скрыта от него обманом, обманом, который был в нем самом, обманом, который проник в его душу, пропитал ее, как вера в бога, как вера в мораль, в закон, как вера в порядок, установленный на «чужой улице».

Ему нужно освободиться от плена этих обманов, воспитавших его ум, и от его представления о сущем и должном. О нем нельзя сказать, что в пьесе он уже постиг всю «правду» «чужой улицы», он ее только постигает, и процесс этого постижения составляет жизнь его ума на протяжении всей пьесы. Это напряженное мышление, пытливые поиски, стремление пробиться сквозь заросли лжи и обмана — воистину родовые муки, без которых ему не познать истину.

И в каждой схватке с «другими» он не только стремится заклеймить их, но в то же время и для себя решает какие-то вопросы, в чем-то сам убеждается, что-то для себя закрепляет, и всякий раз выходит все более {230} прозревшим, с какими-то открытиями для самого себя. В нем не только озорство, насмешка, издевка; на его лице все время печать мысли, он постоянно думает, и тогда, когда он со своими, и тогда, когда он наедине с самим собой.

Он спрашивает, куда девалась сила не только у Павлина, — он самому себе задает этот вопрос. Он видит, что силы нет; ему мало этого открытия, он хочет еще знать, почему ее нет.

«Булычов. Народ — мужик, ему — все равно: что жить, что умирать. Вот какая твоя правда!

Башкин. Ну, что вы? Какая же это правда?

Булычов. Самая настоящая! Это и есть правда. Я говорю прямо: мое дело — деньги наживать, а мужиково — хлеб работать, товары покупать. А какая другая правда есть?»

Ленинградский театр в своем издании, на которое мы уже ссылались, объявляет, что Булычов — типичный эксплуататор, слепо верящий в то, что «мое дело — деньги наживать, а мужиково — работать, покупать». С точки зрения театра выходит, что Булычов проповедует наживу и хвастает своей эксплуататорской философией перед Башкиным, который, стало быть, занимает противоположную позицию. Между тем весь смысл здесь как раз не в том, что Булычов — «слепо верящий», а в том, что он прозрел. Ему нужно удостовериться в своих думах, и он вызывает Башкина на спор именно для того, чтобы удостовериться. «А какая другая правда есть?» — вызывающе кричит он, словно для того, чтобы крепче обеими ногами стать на эту обретенную им правду.

«… Воровство дело законное», — говорит он дальше Башкину не для того, чтобы поощрить Башкина: я ворую, ты воруй, как получается при известной нам точке зрения. Булычов словно убеждается в существовании этого закона «воровства», закона, господствующего и над ним, и над Башкиным, с тем, однако, различием, что если Башкин тайно придерживается этого закона, то Булычов открыто разрывает с ним. Ему нужно констатировать этот разрыв и для «других», и для себя самого. Донат говорит о жадности, и Булычов, довольный, подхватывает: «Жадность всему горю начало». Трубач говорит: «… без обмана — не проживешь», — и Булычов подтверждает: «Вот это — верно!» Он приходит наконец к истине, которую формулирует так: «И воруешь — не ты — рубль ворует. Он, сам по себе, есть главный вор…». Для него тут огромное постижение скрытого механизма окружающей его действительности.

Булычов не Лаптев и не Рябинин еще по другой причине. Они пришли со стороны, они противостоят «чужой улице», в Булычове самом есть «чужая улица». Лаптев отрицает других, Булычов в то же время и себя. Он не может просто отречься от себя, он должен преодолеть себя, выстрадать свой отказ от себя. Нужны действительно лаокооновы усилия, чтобы сбросить с себя эти душащие его путы. И когда он разоблачает «других», он испытывает наслаждение, порой мучительное наслаждение потому, что в нем самом есть эти, обличаемые им в «других», свойства. Каждый раз, когда он припирает врага к стенке, он испытывает радость {231} победы и над самим собой. Он обнаруживает ложь и тем самым словно освобождается от нее сам. Потребность очиститься от скверны поддерживает в нем силы, подтачиваемые болезнью. Процессом этого очищения питаются его чувства, так же как освобождением от ложных идей — его ум.

### 24

Щукин глубоко понял страстную булычовскую душу. Страсть — лейтмотив щукинского исполнения. И булычовское разоблачительство у Щукина — страсть, и вражда к «чужой улице», тоска по своей улице — страсть, и желание добраться до «корня» — страсть, и любовь к жизни и ненависть к смерти — страсть. Все это вместе в щукинском исполнении может быть выражено одним словом — одержимость. Это — погружение себя целиком в бурлящий поток жизни. Припадки болезни — только усталость, пловца, собирающего все силы, чтобы достичь берега. Болезнь Булычова служила Щукину для подчеркивания здоровья Булычова. Болезнь равнодушно наносит свои раны, с каждым актом Булычов все слабее, бледнее, изможденнее, но тем сильнее, ожесточеннее, отчаяннее разгорается в нем жизнь.

У других Булычовых, которых мы знали, было постепенное угасание, замирание жизни во всех ее проявлениях, речи Булычова становились вялыми, движения апатичными, слабели мысли и коченели чувства. Говорил Булычов нехотя, как бы отмахивался от наседавших на него «других», медленно переходил от бытия к небытию, смерть приходила естественно. К щукинскому Булычову смерть приходила неожиданно, не было у него этого постепенного умирания, он был подкошен смертью, сражен на ходу. Даже когда болезнь делала свое дело, во втором и особенно в третьем акте, Булычов — Щукин начинал свой разговор слабым голосом, но постепенно голос крепчал, возвышался, весь Булычов как бы вдруг выздоравливал, возрождался, вспыхивал полным и ярким накалом, чтобы затем сразу ослабеть и осунуться Эти резкие переходы от слабости к силе, и снова к слабости, и снова к силе вместо постепенного убывания сил больше соответствовали образу Булычова, хотя, вероятно, и расходились с клиническими данными.

Академик Бурденко в своей заметке о спектакле[[30]](#footnote-31) указывал, что рак печени всегда сопровождается «душевной депрессией» и что, следовательно, та «сила реакции», на которой Щукин строит свой образ, «маловероятна при его физическом состоянии». «Физические страдания, которые при раке совершенно истощают человека, почти не причиняют беспокойства Булычову». Вместе с тем Бурденко допускает, что избранный Щукиным «рисунок роли… требовал именно такого разрешения образа». Но Щукин и не мог избрать иного «рисунка роли» потому, что для него жизнь Булычова в течение трех актов — беспрерывная борьба, {232} борьба с «другими», с ложью, со смертью. Прекратить эту борьбу — значило бы для него умереть раньше срока, положенного в пьесе.

Такая исходная позиция определила характер щукинского Булычова. Булычов думает о боге, о жизни и смерти, но это не философская беседа, когда он разговаривает с окружающими, и не философское «размышление», когда он наедине с собой. Булычов у многих исполнителей, заговаривая о боге, о силе, охотно поддерживал спор, сам не проявляя особой активности. Он не отказывался от мысли, но и не инспирировал ее. Он только отдавался этим волнам мысли, как бы шедшим извне. Щукинский Булычов сам ввергал себя в пучину этих волн. Во всех случаях он проявлял активность, агрессивность мышления, постоянное приближение к той грани мысли, когда кажется — вот‑вот будет уловлено неуловимое. И эта жажда уловить, схватить то, что ему важно и что сразу не дается, досада, когда это не удается, радость при успехе заполняли все его существо.

Очень важная черта булычовского интеллекта у Щукина — отсутствие рационалистического мышления, умозрительности, мысли ради мысли. Натуре деятельной была чужда эта «самоцельность» мысли. У других исполнителей, которые сосредоточивались на мысли, только мысли и были. Булычов у них устремлял глаза внутрь себя, окружающие только мешали ему сосредоточиться, отвлекали его, чувствовалось его желание избавиться от них и остаться с самим собой, со своими мыслями, составлявшими единственный источник булычовского познания.

Подобное толкование решительно расходилось с пьесой, в которой Булычов как раз ищет встреч с людьми, его собственные мысли рождаются в столкновении с «другими». Щукин в своих беседах о Булычове рассказывал, что вначале он изучал «… главным образом… не свою роль, а тех, с кем мне (Булычову. — *Ю. Ю*.) приходилось сталкиваться. Вчитываясь в их слова и мысли, вглядываясь, вдумываясь в их поступки, я мог лучше строить образ Булычова… В застольный период работы пьесы намечалось, что образ Булычова должен особенно ярко раскрываться в отношениях к окружающему… Наедине с пьесой правильность этой установки для меня выяснилась еще отчетливее… Этот внимательный подход ко всем ролям пьесы, охват всех образов, окружающих Булычова, желание их раскрыть, понять, раскусить и перенести это в образ Булычова (подчеркнуто мной. — *Ю. Ю*.), — этот метод работы создался сам собой».

Щукин шаг за шагом следовал за «другими» не потому только, что сюжет пьесы построен на взаимоотношении Булычова с окружающими, но и потому, что таков характер Булычова: ему нужно другое лицо, даже если это умиротворенный Павлин, или скудоумный Башкин, или незадачливый Гаврила.

Характер Булычова таков, что только в этой форме он мог разрешить свои сомнения. Булычову свойственны определенность, цельность, сила и несвойственны «интеллигентские» черты, послужившие камнем преткновения для многих Булычовых, у которых разлад с самим собой, {233} сомнения, споры, размышления носили аналитически мнительный, изнуряюще-самоуглубленный характер. Для таких Булычовых это внутреннее состояние становилось самоцелью; утонченно-изощренное созерцание этого разлада составляло основу их исполнения.

У Щукина Булычов — цельная натура, несмотря на разъедающие его противоречия; больше того — эти противоречия составляют контраст с его цельностью. Щукин показывал, что стремление Булычова избавиться от своего душевного разлада есть органическая потребность его природы. И, следовательно, желание разрешить идейные противоречия и избавиться от них поддерживалось всем складом булычовского характера.

Щукин рассказывал в своей беседе, что он преодолевал «интеллигентские» черты в самом себе, в Щукине, чтобы они не прорывались в Булычове и не искажали свойственного ему характера, «Интеллигентский» материал, замечает Щукин, «жидкий, хлипкий, а булычовский — мажорный». Щукин говорит дальше, что можно «вспылить от нервов», а Булычов может «вспылить от доброго здоровья, если ему не понравится ваша личность. Это — темперамент от здоровья». Вот этот «темперамент от здоровья», а не «темперамент от нервов», и есть темперамент Булычова в исполнении Щукина, и, если не ошибаюсь, Щукин ни разу не срывался и не уходил от «здоровья» «к нервам» даже в самых раздражающих, выбивающих его из колеи столкновениях с Павлином, Меланией или Башкиным.

В его торжестве по поводу победы над ними было всегда чувство высокого достоинства, он не унижал себя мелочной мстительностью. Он любил донимать, допекать, выводить их из себя, но делал это без болезненного злорадства. Не было раздражительности, а был гнев, не было нервов, а было здоровье. Разница между ним и «другими» проявлялась и в этой области — в приемах самого спора, в благородстве спора, ибо если «другие» имеют в виду только себя, то Булычов и здесь бескорыстен.

Поэтому точнее будет сказать, что щукинскому Булычову более свойственен юмор, чем ирония: ирония все-таки больше от нервов, а юмор — от здоровья, юмор — это выражение булычовской жизнерадостной натуры. Оттого же щукинский Булычов всегда был бодр, радостен, силен; даже в самых драматических сценах чувствуется эта бодрость, радость, сила. «Я — земной! Я — насквозь земной!» — восклицает Булычов, и это насквозь земное есть источник, питающий, и поддерживающий его. Щукин обеими ногами стоит на этой «земле», оторваться от нее — значит сразу потерять здоровье и приобрести «нервы».

Щукин так рассказывает об обстановке, в которой складывался образ Булычова.

«По счастливой случайности я уехал в отпуск… на Волгу… Волга с крутыми берегами, богатые, крепкие дома, крупные неторопливые люди, волжский говор на “о”, широта, простор, тишина… Первые несколько дней я беседовал с местными жителями, прислушивался к их говору, {234} к их ладной, ритмичной, музыкальной речи. А потом стал с самого утра уходить в лес с пьесой… Я приходил домой только к обеду и потом снова уходил с пьесой на высокий берег Волги. Я срезал себе толстую можжевеловую палку и с ней совершал все свои лесные приволжские путешествия. Эта тяжелая, толстая палка во многом мне помогла. Она много дала в ощущении руки, кулака, в походке, в ритме, в движениях. Иногда я бродил по берегу до утра…»

И в другой беседе Щукин возвращается к этой своей можжевеловой дубине: «Я… все мечтал с этой палкой играть: ведь он — лесовик, он должен с палкой ходить, но режиссура не дала ей места. Так она в углу у меня и стоит — любимая палка на всю жизнь».

Можно сказать, что эта палка стояла в углу не только щукинского, но и булычовского дома, палка, с которой, если бы не болезнь, Булычов пошел бы бродить, да и при взгляде на него, на больного, казалось, что он только вернулся с дальней прогулки. Видны за Булычовым русские просторы, Волга, перед которой он останавливался, не уставая ею восхищаться, ветер, которому он с наслаждением подставлял свое лицо. В нем нет ни малейшего отпечатка ни «домашности», которая так видна на лице Ксении и Башкина, ни «комнатности» Антонины и Тятина, ни «гостиной» Варвары Звонцовой. Даже в этом они чужие.

Внешний облик Булычова, как он традиционно сложился на сцене: крупный рост, рыхлость, «объемность», полнота, солидность, короче — как можно ближе к… купчине. У Щукина он был прежде всего очень ладный, кряжистый, крепкий, невысокого роста, широкоплечий и главным образом пластичный. Размах, широта в движениях, какая-то русская щедрость во всей его натуре, дескать, «вон я какой», некоторая бравада, любование собой, но без всякого достигаевского самодовольства. У Булычовых — «купчин» эта бравада возникала больше за счет самодурства, у Щукина — за счет «земного». Булычов ходил у Щукина так, словно ему тесно в доме, хочется распахнуть окна, да и самому выйти наружу. Любимая его поза — сложить руки за спиной под пиджаком, слегка откинуться назад. Так он и ходил, немного с перевальцей, но удивительно грациозно.

Он был очень ритмичен и эту ритмичность ощущал в себе как нечто такое, что доставляет ему удовольствие. Он хорошо, удобно, свободно чувствовал себя в своем теле, и даже европейский костюм — пиджак, жилет, галстук — сидели на нем по-булычовски, не стесняя, а подчиняясь своему владельцу.

Он подлинно, можно сказать, был владелец своего тела, своих рук, своих плеч, и это все шло от «земного» в нем. Вот он сидит, раскинувшись, заполняя собой все кресло, разговаривая с Павлином, наклоняясь к нему, он сползает на кончик стула, почти вплотную к собеседнику. Но спокойствие Павлина не дает ему перевеса над беспокойством Булычова. Спокойствие Павлина — от равнодушия, самодовольства и сытости. Беспокойство Булычова — от чувства, которого в нем пропасть; {235} он, как пружина, которая не может развернуться. Потребность в движении выражается в нем не как суетливость, а как энергия, она не от нервов, а от здоровья.

Он разговаривает и в то же время думает. Диалог есть главная форма, в которой воплощается его потребность думать. Он прикладывает руку ко лбу, то одну руку, то обе, то крепко сжатые кулаки, стремительно растирая лоб, всю голову, — он всегда немного взъерошенный, — словно помогает рождению в себе мысли. Ему не сидится на месте, ему нужно вскочить, пройтись по комнате, и эта энергичная разрядка обнаруживает лихорадочный ритм его мысли, толкающий его к действию. В глазах вспыхивает огонек, заражающий собеседника, огонек, за которым угадывается ум — острый, непоседливый, насмешливый. Щукин этот огонек в булычовских глазах, если позволительно так выразиться, все время поддерживает, спасительный огонек, юмористическое ощущение окружающего, всегда помогающий Булычову оставаться на поверхности той пучины, в которую он мог бы погрузиться.

Булычов говорит: «Все что-то смешно… смешным кажется!» Щукин мгновенно понял это мельком оброненное замечание. Булычов часто неуловимо усмехается про себя, скрытый смех, скрытая улыбка, проступающая на губах, в глазах, во всем лице, — это самозащита от окружающих, от смерти, от самого себя, от заколдованного круга, который все более плотно смыкается вокруг него. Булычов держится до конца, и помогает ему юмор. В сцене после ссоры с Башкиным он идет вокруг стола, держась за него рукой. Смотрит в зеркало и говорит почти во весь голос: «Плохо твое дело, Егор. И рожа, брат, у тебя… не твоя какая-то». Щукин смотрел здесь на себя немного сверху вниз, как он смотрел на других, покачивал головой, словно дело шло не о нем, а о его друге, единственном друге, которого он шуткой хочет поддержать в трудную минуту. «Плохо твое дело, Егор». Он растягивал слово «плохо» — «пло‑о‑о‑хо», и это медленнее произнесение соответствовало постепенному углублению в себя, все более проникающему в его сознание убеждению, что дело дрянь.

«И рожа, брат, у тебя… не твоя какая-то!» — говорит он задумчиво, серьезно, печально, но легкий налет юмора окрашивает эти слова. Он смотрит в зеркало, вскинув голову и словно подмигивая себе: плохо дело, Егор, но ничего, не робей, может, еще выкрутимся. Он органически неспособен потерять надежду, — он «весь земной». Вскинутая голова и прищуренный, задирающий, озорной взгляд — главное во внешности Щукина — Булычова. Даже когда актер отходил от основного рисунка роли, когда его Булычов драматически переживал свои неразрешимые вопросы, когда бешено ссорился с «другими», — все равно проглядывал этот силуэт.

Щукин нашел и естественный грим. «Грим, — рассказывает Щукин в тех же беседах, — я искал задолго до отъезда в отпуск… Грим в грубых чертах был нарисован, а потом изменен. Когда стали пробовать грим, то получились неожиданности, парик получился противный, потом {236} сделали бороду — плохо, затем ее обрезали несколько раз все короче и короче, потом парик совершенно остригли, остался один кок».

Судя по этому высказыванию, грим вначале был таким, какой мы впоследствии видели у большинства Булычовых, грим по Островскому: ветхозаветная борода, густые подстриженные волосы. Налицо было добросовестное следование за бытом, без глубокого проникновения в характер. Щукин ничем не отступил от быта и во всяком случае не поступился характером. «Кок» очень шел к щукинскому Булычову — независимый, своенравный, петушиный хохолок и острая рыжая бородка, которую он вскидывал озорно и насмешливо. В отрывках пьесы «Евграф. Букеев», являвшихся эскизом к будущему Булычову и опубликованных только в 1941 году, следовательно, бывших неизвестными Щукину, о Букееве — Булычове сказано, что он «рыжий, волосы жесткие, вихрастые». Вот эта «вихрастость» была характерна для Щукина.

Разница между Булычовым и «другими» в Вахтанговском театре сказывалась и в различной манере речи. И здесь быт не решал всего. Разные речевые манеры как бы скрещивали шпаги в происходящей борьбе. Когда Щукин нашел ритм булычовской речи, «появилось и нужное “о” (в другой беседе он уточнил, что это “о” костромского говора, “круглое "о"”, среднее между “о” и “а”), широта и некоторая музыкальная напевность, и громкая смелая хозяйская речь без излишних интимных полутонов, без случайных интонаций и перебоев». Булычов действительно говорил у Щукина не только как хозяин, привыкший приказывать, привыкший, чтобы его слушались, но и как человек, который говорит то, что думает, который нарочно говорит, что думает, — отсюда смелая громкая речь, «без излишних интимных полутонов».

У Достигаева — Басова не было смелости даже в «хозяйской» речи, на которую он имел «право», самый способ его хозяйствования требовал иной речи, и Басов ее обнаружил: это была речь самоуверенно-покровительственная, ласково-загадочная, с неуловимыми, жуликовато-интимными, подмигивающими интонациями.

И у Ксении — Запорожец была «хозяйская» речь, вернее — с симуляцией в речи хозяйской власти, что сказывалось в бабьей капризности, томной претенциозности, бессмысленно-туповатой строптивости.

И у Варвары — Андреевой была «хозяйская» речь без излишних «полутонов» и тоже, можно сказать, прямолинейная, но черствая, автоматическая, холодная речь.

У Башкина — Любимова был намек на «хозяйскую» речь, что выражалось в интонациях «достоинства», за которыми слышалось: мы, дескать, тоже не последняя спица в колеснице. Эти интонации уживались рядом с заискивающими, появлялись оттенки униженности, вкрадчивости, тут было довольно много «полутонов» и «перебоев».

У Мелании — Русиновой также не было «интимных полутонов»: интимность с «другими» подрывала бы ее авторитет, она ведь носительница страха божия и поддерживает эту свою репутацию властно-велеречивым тоном речи.

{237} Напевность, музыкальность были в речах Павлина — Державина, но это была фальшивая позолота, так же как у Звонцова — Русланова, с его ораторско-адвокатской манерой. Звонцов говорил так, будто перед ним аудитория, оттого казалось, что у него всегда какой-то чужой голос, но этот чужой голос настолько стал своим, что Звонцов сам уже не разбирает, где и как нужно говорить, и даже в самой интимной беседе может заговорить чужим, ораторским голосом и не заметить этого.

Вообще у всех «других» язык соответствовал их двуличной жизни, поэтому в их речах было много полутонов, перебоев, лишних интонаций, выражающих не сложность души, а ее лживость, желание укрыться, увильнуть, прибегнуть к обходным движениям, добиться того, что им нужно. Язык их — оружие обмана.

Речь Булычова не знает околичностей, в нем нет задних мыслей, и чтобы вытащить правду, спрятанную за словами, он хватает ее за шиворот. Вот его реплики, перемежаемые репликами Башкина. «Несчастная война?» — «Для кого несчастная?» — «Для кого — для нас?» — «А какая другая правда есть?» — «Ну, а что — все-таки!» А в репликах Башкина — полутона, перебои, оттенки, под прикрытием которых юн отступает. Здесь понятен смысл этого языкового контраста, подчеркнуть который — значит подчеркнуть тему пьесы: обман и правду. Щукинский Булычов выкладывал, что у него есть, без всяких уклончивых интонаций, без замедляющих тормозов, — он шел прямо к цели, и кратчайшим путем. И голос его был громкий, насыщенный, густой, мужественный, красивый, от бытового волжского говора шла музыкальность и красота этого голоса.

В щукинском Булычове были еще заметны следы его молодости, он выглядел моложе своих лет, если считать, что ему примерно пятьдесят. «Молодой, я — любил в трактире с музыкой сидеть». Был он, видно, удалец, первый парень на деревне, гармонист и сердцеед. Даже Ксения, и та без оглядки пошла за него. «А он-то какой был орел… — вспоминает она с Меланией. — Ты сама завидовала». После женитьбы на Ксении он и не думал остепениться. Он и сейчас не прочь музыку в трактире послушать, песни петь, плясать; он завзятый охотник, жалеет, что уже не может пойти на медведя.

Он любит Глафиру и хвастает, что «баб любит» даже сейчас, когда, по заключению Павлина, ему «уже не о земном надо бы…» Он просит Шурку приводить молодежь и, вероятно, чувствует себя среди молодых куда лучше, чем среди своих домашних. Мелания укоряет его: «Эх, Егорий… много еще в тебе… осталось!» И Булычов доволен: «Вот то-то и есть, что много…». Все дело в том, что много, а больше было — еще бы лучше. Он бережет в себе свою молодость и как воспоминание о своей улице, и как выражение своего жизнелюбия, и как земное в себе. Всем своим видом он говорит: хорошо бы все начать сначала. Ни старость, ни близкая смерть не могут укротить ею.

Щукин пользуется любым поводом, чтобы доказать, что в Булычове «много еще осталось», да и пьеса на каждом шагу идет ему навстречу. {238} Возьмем две сцены — с Меланией, где Булычов настроен враждебно, и с трубачом, где он настроен дружественно; в обоих случаях видно, что в нем «много еще осталось».

Разговор с Меланией вначале довольно миролюбивый. Мелания торжественно восседает, опираясь на посох, Булычов сидит в глубоком кресле, скосив на Меланию один глаз он не то что смотрит — он наблюдает, он обозревает ее, теребя бородку. Уже сама эта наблюдательная поза не предвещает для Мелании ничего хорошего, но Булычов пока ничем не выдает себя, — он ждет, когда Мелания сделает первый, шаг, первый лживый ход, он, можно сказать, предвкушает этот обман. Мелания не заставляет себя долго ждать. Она советует ему составить завещание.

«Мелания. Пора. Напиши! Вдруг — позовет господь…

Булычов. А зачем я ему?»

Это встречный ход Булычова. Он вскидывает бородку и отвечает шутя и всерьез, но еще откровенно не дразнит, и только вдруг блеснувший глаз свидетельствует, что в нем проснулся Булычов. «А зачем я ему?» — спрашивает он с наивным, простодушным любопытством. В самом деле, зачем он «ему»? Мелания возмущена этим кощунственным тоном.

«Булычов. А ты — полно, Малаша! Мы друг друга знаем и на глаз и на ощупь…»

Щукин говорит эти слова нарочито прозаически в пику величию Мелании, дружески домашним, панибратским тоном, а «Малаша» произносит фамильярно, растягивая, мягко-миролюбиво, он почти зевает.

В этом диалоге идет борьба: Мелания предлагает «возвышенный» тон, а Булычов — «низменный», она ведет к «небу», он сворачивает на «землю», она подсовывает обман, он вытаскивает правду.

«Мелания. … Люди — не простят, а бог — милостив. Сам знаешь: разбойники, в старину, как грешили, а воздадут богу богово и — спасены!

Булычов. Ну да, ежели украл да на церковь дал, так ты не вор, а — праведник».

Щукин словно заканчивает мысль Мелании, только… с противоположным смыслом. Поэтому его «ну да» — не возражение, не вызов, а видимость согласия, он подтверждает: «ну да» — спокойно, рассудительно, «ежели украл да на церковь дал», ты, дескать, в самом деле права, Мелания, «так ты не вор, а — праведник». Щукин даже руками разводит: иначе и быть не может, тут и спору нет.

Всю эту фразу Щукин произносит, словно он осмысливает ее для себя, он даже подчеркивает рифму «украл» — «дал», чтобы придать округлость и плавность своей речи. В такой невинно-издевательской, простодушно-озорной манере он пародирует правду Мелании, самим тоном обнаруживая ее обман.

Мелания предпочитает божественные речи, и Булычов охотно идет ей навстречу. Он начинает почти эпически:

{239} «Булычов. Ты вот богу служишь днем и ночью, как примерно Глафира — мне.

Мелания. Не богохуль! С ума сошел? Глафира-то как тебе по ночам служит?

Булычов. Рассказать?»

У Щукина даже глаза загорались от внезапного прилива озорства, ему надоело вести беседу в благодушно-ироническом духе, ему хочется «поразмяться», просится наружу то, чего «в нем много осталось». Он даже приблизил к Мелании лицо с каким-то свойским выражением. «Рассказать?» — он произносит с такой готовностью, что вот‑вот, не дожидаясь, все и выложит. Он и в самом деле рассказал бы, чтобы побесить старую ханжу, но по некоторым причинам воздерживается. Если у Мелании есть к нему дело, то и у него есть дело к Мелании — услышать ответ на мучающие его вопросы. Открытый и циничный обман Мелании приводит в бешенство Булычова.

У Щукина — это взрыв, возникающий почти без перехода, почти без подготовки. То же происходит и в разговоре с Павлином и с Башкиным — неожиданно разражающаяся буря. У многих Булычовых здесь только приступ гнева, который часто выглядит как проявление безнаказанного хозяйского самодурства. У Щукина здесь все: и обида на даром прожитую жизнь, и снедающие его неразрешимые вопросы, — все это скопляется в нем, и взрыв его естествен как выход для мучительно и бесплодно томящейся мысли. В этой сцене достигает кульминации борьба между «небом» Мелании и «землей» Булычова. Если прежде чем возвышеннее и величественнее была Мелания, тем прозаичнее, обыденнее был Булычов, то сейчас чем отчаяннее защищает Мелания свой сан, тем более свирепо Булычов срывает с нее мишуру. Мелания кричит о «страшном суде». Булычов ей: «Ступай… в свою берлогу с… клирошанками лизаться!»; Мелания: «В пропасть летишь! В пасть адову…». Булычов: «Глафира — блудодейка? А — ты? Ты кто?»; Мелания: «… антихристово время…». Булычов прямо в лицо Мелании сует кукиш.

Здесь у Вахтанговского театра имеется расхождение с текстом, в общем плане несущественное, но все же отчетливое. В пьесе Булычов кричит: «Прочь! Уходи от греха…», кричит исступленно, он, пожалуй, и пришиб бы чем-нибудь Меланию, если бы та поспешно не скрылась. У Щукина нет исступления, намерения «пришибить». В пьесе сцена с Меланией решается более драматически, в театре — более комедийно. Тут Щукин главным образом подчеркивает борьбу Булычова с «другими», а не его борьбу с самим собой, то есть с «чужой улицей» в себе. Конечно, в пьесе нет равновесия двух сторон: главная мишень тут «другие», Булычов — «побочная». И те исполнители Булычова на нашей сцене, которые переносили здесь ударение на Булычова за счет «других», шли вразрез с пьесой. Щукин в разных спектаклях то больше, то меньше акцентировал борьбу Булычова с самим собой.

{240} По некоторым деталям можно проследить интересующие нас оттенки в различных спектаклях. В диалоге с Павлином, где речь идет о жизни и смерти, Булычов спрашивает Павлина: «… Зачем живешь?», на что Павлин отвечает: «Служу во храме…». И Булычов — в ответ: «Да не о том вопрос». На одном спектакле в словах: «Да не о том вопрос» — больше выражена была досада и даже раздражение Булычова на то, что не поняли его вопроса. В другом спектакле — больше чувствовалась боль: никто не видит, что его мучит.

Щукин говорил, что Булычов «пришел в этот класс извне, не вырос из него, а врос в него, ему легко было смотреть на себя и на окружающих со стороны». Булычов легко влез в «чужую улицу», но легко ли ему «вылезти» из нее? У Щукина в одних спектаклях легче, в других — труднее; в одних случаях он больше чувствует в себе «чужую улицу», в других — меньше. В сцене с Меланией он почти игнорирует в себе эту «чужую улицу», легче расстается с ней, и поэтому сцена приходит к комедийному, а не драматическому финалу.

С самого начала этой сцены Щукин взял тон «со стороны», тон превосходства, взгляд у него сверху вниз, самочувствие юмористическое, возбуждающее его. Это самочувствие не покидает его и в решающую минуту. И если он выходит из себя, то не настолько, чтобы забыться, чтобы впасть в исступление, чтобы сравняться с взбесившейся фурией Меланией. Для исступления требовалась бы разрядка — «уйти от греха…», требовалось бы «пришибить» Меланию, которая в страхе убегает. Для щукинского исполнения нужна была другая разрядка, соответствующая всему характеру его игры в этой сцене. Эту разрядку блестяще придумал для Щукина ставивший спектакль Б. Захава.

Булычов задевает рукавом граммофон, раздается «русская», и Булычов пускается в пляс. Он идет на игуменью, плавно покачиваясь, широко расставив руки, вскидывая головой: «Эх, пропадай моя телега…», отступая по ходу пляски и снова наступая, весь отдавшись наслаждению пляски. Словно самой пляской он продолжает свой богохульный разговор. Игуменья в ужасе, она видит бесовский пляс, греховный соблазн, дьявольское наваждение. И действительно, каждое движение в этом народном танце, рожденном на «своей улице», и есть «дьявольское» начало жизни, земли и плоти, «греха», буйной игры сил. Действительно, каждый жест в этом танце направлен против одетой в черное игуменьи, олицетворяющей христианское начало отрешения, покаяния, безгрешности, мертвящее все земное.

Игуменья у Русиновой выпрямляется во весь рост, лицо ее искажено ненавистью. Потрясая посохом, она разъяренно поднимается на Булычова, а Булычов несется на нее в безудержной пляске, и игуменья в страхе отшатывается, открещивается, кричит: «Змей… Дьявол…». Кажется, что она завопит: «Огонь… сатана!» А Булычов еще более дерзко в ответ, весь внутренне ликуя, что попал в родную стихию, несется на нее. Деться ей некуда, она спасается бегством. Весь подспудный {241} смысл разговора Булычова с Меланией внезапно раскрывается в этой яркой театральной метафоре.

Такой же яркой метафорой у Захавы является сцена с трубачом Гаврилой, лечившим все болезни пожарной трубой. При одном взгляде на Гаврилу Булычов приходит в веселое настроение, не покидающее его до конца сцены. Гаврилу у вахтанговцев играл В. Кольцов, — кольцовский Гаврила, так же как вся сцена с трубачом, очень понравился Горькому: «… очень хорош пожарный. И нос у него хороший, и весь он правильно тощий… Так все просто у него. Это и хорошо, что так просто».

В ремарке о трубаче сказано, что он «смешной, тощий, жалкий». В театре он одет в пестрый выцветший пожарный мундир, очень узкий, отчего Гаврила и стал еще более долговязым и тощим. Из рукавов, коротких ему, вываливаются руки, такие же нелепые, как он сам. Плешь, усики, уныло опущенные вниз, и нос его какой-то не свой еще более усиливают комическую унылость. При всей его беззащитности в нем проглядывает не то что хитрость, а пугливая и жалкая надежда: а вдруг здесь повезет? Он весь на виду: ничего, кроме того, что видишь, весь тут.

Артист Кольцов рассказывал, что он сочинил для себя маленькую биографию трубача[[31]](#footnote-32). Лечение трубой Гаврила не придумал. Случилось так, что его игру на трубе слушала больная старуха, жившая в соседней комнате; когда старухе полегчало, она приписала свое выздоровление трубным звукам. Пошел слух о целебной трубе, и Гаврила, покорившись легенде, стал лекарем. Он и верит, и не верит в трубу. «Пес ее знает… как она», верят люди — хорошо, не верят и — бог с ними. Когда Булычов спрашивает его, «дурак» он или «жулик», он со вздохом начинает укладывать трубу, он даже не обижается. Дурак он или жулик? И то, и другое, и ни то, ни другое, главное — все у него на виду: каким вы его видите, таков он и есть. И трубача Булычов старается объяснить себе. Он входит во вкус этого познания, поскольку ему доставляет удовольствие понять человеческую душу. Он обнаруживает в этой душе то, что ему нравится, что ему близко, и сразу проникается к нему расположением.

Когда этот кольцовский Гаврила со своей трубой уселся на кончик стула и уставился на Булычова унылыми глазами, в которых все видно, Булычов, рассматривая всю его нескладную фигуру, усмехается и покачивает головой: «Н‑ну… неказист!», — на что трубач мнется с какой-то уже совсем откровенной унылостью, — дескать, что тут скажешь. И Булычов в ответ тоже без слов поводит плечами: да, брат, ничего не скажешь. И у них сразу устанавливаются хорошие отношения.

Булычов и на Гаврилу смотрит сверху вниз, — да он и на себя иногда так посматривает, — но как-то по-дружески, по-свойски, поощрительно: {242} не робей, мол. «А вылечиваешь?» — спрашивает он доверительно. «Сотни вылечил», — уверяет лекарь. «Не разбогател, однако», — говорит Булычов с добродушно-насмешливым сочувствием. Трубач объясняет, что трубой надо пользоваться «четыре раза в сутки по пяти минут, и — готово». И Булычов в тон ему, будто продолжает: «Выдыхается человек? Умирает?» Здесь та же булычовская манера «перевернуть», походя на место лжи поставить правду, но ложь Гаврилы настолько невинная, что Булычова она совсем разоружает.

В подобных случаях с Павлином, Башкиным, Меланией он разговаривает зло, издевательски, оскорбительно, а здесь почти ласково: у Гаврилы ведь все наружу. «Ах ты, Таврило, Таврило!» Полюбилось Щукину это имя, он произносит его чаще, чем в тексте. Говорит укоризненно-добродушно: «Ах ты, Таврило, Таврило», и удивленно-добродушно: «Таврило?!», и совсем по-свойски, фамильярно: «Таврило!!», и восхищенно: «Гаврило‑о!!!» Он смотрит на Гаврилу подобревшими, смеющимися глазами, он все больше любуется им: ведь вот человек — не умеет скрыть обман и даже не понимает, что надо скрывать.

Булычов приходит от этого открытия в возбужденно-веселое состояние, он помолодел, стал подвижнее, обращается то к Глафире, то к Шуре, то снова к Гавриле. «Гаврило‑о!!» — восторженно кричит он. Вся эта сцена у Щукина проходит в смехе, и скрытом, и явном, то пробивающемся наружу, просвечивающемся в интонациях, просветляющем лицо, то все более открытом, все более от сердца. Все смеется в нем тем смехом, в котором до конца виден человек.

Трубач, осмелев, вдруг выпаливает: «Шешнадцать рублей дадите?» Булычов разражается смехом так, что и Шура, и Глафира, и сам трубач начинают улыбаться, он смеется так, что ему уже невмоготу, и сквозь смех выговаривает: «Почему…», опять смеется: «… почему шешнадцать?..». У него слезы на глазах от смеха. «Шешнадцать рублей» — в этом весь Гаврила, весь его жалкий, неуклюжий обман, который выглядит как уморительная карикатура на солидный, почтенный, торжественный обман Павлина, Достигаевых, Звонцовых, Меланин.

«Трубач. … Сами знаете: без обмана — не проживешь.

Булычов. Вот это — верно! Это, брат, нехорошо, а — верно.

Шура. Разве не стыдно обманывать?

Трубач. А почему стыдно, если верят?

Булычов *(возбужденно)*. И это — правильно! (“Правильно!” — еще раз добавляет от себя Щукин.) Понимаешь, Шурка? Это — правильно! А поп Павлин эдак не скажет! Он — не смеет!»

Щукин взволнованно жестикулирует на словах «верно», «правильно», как человек, которому отвечают на его скрытые мысли и который приходит в радостное возбуждение от такой неожиданной поддержки. «А поп Павлин эдак не скажет!» — восклицает он с веселым злорадством. «Он — не смеет!!» — почти кричит Булычов.

Трубач, можно сказать, наглеет, но и это происходит у него, у Кольцова, наивно откровенно. Сначала он просит рубль, а когда Булычов {243} замечает: «Дешево берешь», он простодушно предупреждает: «Это — для начала». Затем он требует «шешнадцать» и, видя, как это принимает Булычов, печально произносит: «Ошибся! Надо было больше спросить», — не скрывая при этом своей печали, неудачи своей. Наконец он объявляет, что ему «за правду… прибавить надо».

«Булычов. … двадцать пять дай ему, Глаха. Давай еще. Давай все!»

Булычову здесь, так же как в сцене с Меланией, нужна была разрядка, которую нашел для него Горький и великолепно воплотил Вахтанговский театр. Можно сказать, что для Булычова сегодня праздник. Правда, которую он вырывал у других в ожесточенной схватке, здесь, безоружная, идет ему навстречу. Непреднамеренность, с какой эта правда раскрывается в незадачливом лепете Гаврилы, как бы свидетельствует о правоте Булычова. Это как бы награда для него. И он спешит поделиться с «другими», ведь о них, «других», все время шел разговор с Гаврилой. Он указывает Гавриле на трубу: «Ну‑ко — действуй! Да — потолще!» Гаврила оглушительно трубит. Булычов взмахивает кулаком: «Сади во всю силу!»

И тогда в Вахтанговском театре вступают еще трубы, трубный раскат потрясает булычовский дом. Спектакль резко переходит в символический план: из всех закоулков дома выбегают растревоженные Башкин, Достигаевы, Звонцовы, и, видя их, Булычов шалеет: — Слушайте трубный глас! Вот оно — приближение страшного суда, который я вам пророчу. Он вскакивает на стол и вопит, захлебываясь от хохота и гнева: «Глуши их, Таврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!.. Светопреставление! Конец миру!.. Труби‑и!..»

«Я знаю, кто ты мне… — говорит Булычов Глафире, — Ты да Шурка, вот это я — нажил, а остальное — меня выжило…». Е. Алексеева в Вахтанговском театре очень хорошо объясняет, почему Булычов «нажил» Глафиру, почему она ему родная, так же как собственная дочь. Глафира любит Булычова глубоко и сильно.

Преданность Глафиры и признательность Булычова имели у Щукина и Алексеевой более глубокую почву, питавшую их взаимоотношения. В Глафире — Алексеевой есть «своя улица», и это потянуло к ней Булычова. И Глафира в свою очередь любит, жалеет Булычова за то, что он чужой в собственном доме; к чувству Булычова примешивается благодарность за это понимание и жалость. Вот почему он ее «нажил». «Волга», которая есть у Булычова, «Волга» эта сильно чувствуется и в алексеевской Глафире. И это общее между ними, вероятно, определило и их физическое влечение. Красота алексеевской Глафиры — чисто русская, женская красота, покойная, величавая, как сама природа. Походка неторопливая, жест плавный, взгляд из-под ресниц, строгий, и голос ее — алексеевский голос — пластичный, грудной, музыкальный, сильный.

«Эх, Глаха, до чего ты хороша!» — восхищается Булычов. Она любит стоять, сложив руки на груди, — вот так она могла бы пойти навстречу {244} Булычову в сцене пляски, танцевать русскую, чуть улыбаясь, недоступная, горделивая, сознающая свою красоту. В ее отношении к «другим» нет ничего вызывающего, хотя она могла бы пользоваться своим положением любовницы хозяина, в ней нет и стремления подлаживаться к хозяину — ее достоинство органически самобытное, это сама ее натура.

Алексей Достигаев, заигрывая с Глафирой, преграждает ей дорогу, и она говорит ему: «Пропустите, пожалуйста». В голосе нет просьбы, но нет и приказания, она здесь сама по себе, какова она есть, и этого достаточно, чтобы Алексей невольно отступил. Она даже с Булычовым сохраняет некоторое расстояние, не потому, что он — хозяин, а она — прислуга, наоборот, она сохраняет в себе чувство независимости, причем нельзя сказать, что она его отстаивает или его противопоставляет кому-либо — она его естественно проявляет. В ней чувствуется сила — подспудная, почвенная, черноземная, в которой она черпает уверенность в себе, здесь источник ее покойной повадки, ее пластики.

Могут быть разные варианты изображения этой силы: просто уравновешенный, спокойный, собранный характер, тип человеческого характера; можно подняться выше этой бытовой и психологической характеристики; дать изображение самоценности этой силы, довольной самой собой, пребывающей в этом покойном самолюбовании, бессознательно проявляющейся, как сама природа. Такова может быть цель изображения этого характера, у Горького же и Алексеевой он — исходная точка.

Как уже неоднократно отмечалось, на протяжении всей пьесы, прямо или косвенно, ведется спор о силе: об иссякающей силе «верхов» и поднимающейся силе «низов». Глафира есть образ, выражающий этого рода потенциальную силу.

Смысл этой позиции, скрытой в «Булычове», становится очевидным в «Достигаеве», когда Глафира выступает активным участников революционных событий. Но этот мотив намечается уже и сейчас. Здесь вообще характерная для Горького черта: ему недостаточно любования этой силой, ему важнее проследить ее подспудное набухание, ее скрытое движение, которое, будет час, вырвется наружу. Это можно увидеть во многих горьковских образах: и в Поле из «Мещан», и в Надежде в «Варварах». Глафира у Алексеевой вся насыщена ожиданием, когда ее сила, разбуженная извне, обнаружит себя как деятельное, а не только статичное начало.

У Глафиры бывают тоже эти неожиданные вспышки, она в иные минуты выходит из состояния покоя. Как предвестия грозы, эти вспышки в «Булычове» проявляются еще в бытовом и психологическом плане. «… Брось все, уйди от них. Сожрут они тебя, как черви… заживо сожрут!» «… Ну — что ты здесь, зачем?» Она не уговаривает, не умоляет, — это неожиданный, несвойственный ее уравновешенной натуре, взрыв. Она вдруг припадает к нему и всем своим существом говорит; «Горе ты {245} мое… Да — не хворай ты! Не хворай…» — и затем «оторвалась, убежала». У Алексеевой это тоже не интимная, нежная сцена, это неожиданный порыв страстной натуры, которая еще не подозревает, что в ней заключено.

Вот эта сила, родственная Булычову, которая поддерживает его в борьбе, тоже определяет их близость. Вот почему Булычов «нажил» Глафиру.

Он «нажил» и Шуру, он гордится, что отстоял ее, оторвал от «других», что она не превратилась в Варвару, что похожа на него. В ней тот же булычовский нрав, та же неугомонная булычовская кровь. Она так же неукротима, своенравна, неподатлива, как Булычов. Ксения, Варвара, Звонцов пытаются «укротить» ее, но она стряхивает с себя эту руку «чужой улицы».

Характер Булычова как бы осознан им. Он порой нарочито озорничает, чтобы поддержать в себе то, что в нем «еще осталось», что пытаются обуздать.

У Шурки все это еще бессознательно, она не ведает того, что творит, и чувствует себя привольно. «Рыжая коза», она инстинктивно уклоняется от всех попыток приручить ее.

В Вахтанговском театре Шуру играла Ц. Мансурова, в МХАТ — А. Степанова. Положение Степановой было много хуже, чем Мансуровой. Можно сказать, что у Мансуровой — Шуры был отец Булычов, с которого она брала пример, старалась походить на него; у Степановой — Шуры отца в этом смысле не было. Булычов у Леонидова по причинам, о которых расскажем ниже, мало интересовался своей дочерью, она была предоставлена самой себе. Пока лишь заметим, что в щукинском Булычове больше, чем в леонидовском, чувствовалась «своя улица», и если мансуровская Шура, устремляясь к «своей улице», имела для этого опору, то у степановской Шуры этой опоры не было, и «чужая улица» больше, чем нужно, наложила на нее свой отпечаток.

Озорство ее приобретало несколько сглаженный характер «своенравия», в строптивости были излишние оттенки капризности, в неуступчивости — изысканности. Девушка-подросток, бледненькая, угловатая, она смешно и трогательно вздрагивала худенькими плечами и вскидывала головку с болтающимися косичками. Ее сопротивление «другим» вызывало у зрителя симпатию, но не больше, так же как стремление «других» привести ее «в норму» вызывало только довольно слабый протест. В конце концов дело сводилось к тому, что Шуре просто не хотелось расставаться со своими повадками сорванца, а «другие» просто желали видеть ее более взрослой, и не без основания: ей уже замуж пора! Картина довольно естественная и характерная не только для купеческого дома.

В театре Вахтангова Шура и «другие» — это «своя» и «чужая» улица; между ними ведется борьба, и борьба по идейным, а не только бытовым мотивам, которые возобладали в мхатовском спектакле. Повторяем, здесь нет вины степановской Шурки: Булычов — Леонидов так {246} познал скверну «других», что ему уже не было охоты ни обнаруживать, ни разоблачать ее. Шуре приходилось действовать, по существу, одной, без чьей-либо помощи, и понятно, что она оказалась слишком слабой, делала только то, что могла.

В Вахтанговском театре Булычов и Шура — это друзья, которые не могут обойтись друг без друга, и друг у друга черпают поддержку. Павлин говорит о Шурке: «Выровнялась как, отроковица…». Она только выходит из переходного возраста, в ней только формируется девушка, и процесс этого формирования происходит бурно, по-булычовски. Она поглощена своей пробуждающейся молодостью, игрой сил в себе, и еще только наступает тот момент, когда она осознает себя, свое место в мире. Возможно, что следовало бы сделать ударение на этом втором моменте или во всяком случае уравновесить оба момента. Но у Мансуровой в ее понимании роли есть определенный смысл — игра сил выглядит у нее как продолжение того, что «осталось еще» в Булычове, что должно остаться и на что покушаются «другие». Поэтому те меры воспитания, которые применяют к ней «другие», приобретают в театре Вахтангова совершенно иной характер.

Ксения и Варвара упрекают Шуру, что она растрепана, небрежно одета, не следит за собой. У мхатовской Шуры это скорее от избалованности купеческой дочки. У Мансуровой тут проявляется свойственная ей дикая грация, которая у Степановой заглушена «домашностью». У Степановой преобладает комнатность, у Мансуровой — булычовская Волга. Шурка сидит «в халате, в туфлях на босую ногу, непричесанная». Варвара говорит Шуре: «Ты — дура!», а Шура отвечает: «Не верю! Это не я — дура». У Степановой Шура в этом месте попросту дерзит, по-мальчишески вскинув голову, в пику старшей сестре, которая, дескать, слишком пользуется своим старшинством. У Мансуровой нет ущемленности младшей сестры, она произносит «Не верю!» громко, ни к кому специально не обращаясь, с юмором — дерзость сама по себе доставляет ей удовольствие.

Антонину, жених которой убит на войне, Шура называет незаконной вдовой. «Как же это ты девушку-то вдовой зовешь? — замечает Ксения. — Все-таки она — девушка». Шура: «А вы почему знаете?» Для степановской Шурки это, пожалуй, «слишком», мелькает подозрение, что ее избалованность переходит в «испорченность». Мансуровская Шурка этого подозрения не вызывает еще потому, что рядом находится щукинский Булычов, и родственность их натуры объясняет Шурину «вольность». Степановская Шура была лишена этой защиты.

В дерзостях Шуры есть то же, что у Булычова, — радость, но не принижающая ее до злобности, до желания ущемить ради того, чтобы ущемить. Правда, в дерзостях Булычова всегда есть цель. Он всегда видит мишень, куда мечет свои стрелы, Шуре порой это бывает безразлично, она пока что еще расправляет плечи, ее бой еще впереди. Но уже сейчас — и чем дальше, тем больше, — она начинает присматриваться к окружающему миру пытливо, настороженно, ей и понять нужно, что делается, {247} и страх берет, как бы не скрутили. На этой грани показывает ее Мансурова.

В ней та же булычовская манера речи, не знающая обходных путей, вонзающаяся в самую суть вопроса. «Слушай: революция будет?», «… Что такое Тятин?.. Он честный?», «Звонцов — жулик?», «Тятин, вы — правдивый человек?» «Нет, вы… замечательный! А может быть, вы — хитрый, да? Вы играете на правду? Чтобы околпачить меня?», «Тятин, вы — молодец! Или — странная хитрюга…», «Вы очень смешной, Тятин!»

«Алексей. Тятин! Вам нравится Антонина?

Тятин. Да. Очень.

Шура. А — я?»

Мансурова задает свои вопросы как бы внезапно, с места в карьер; вдруг с восторгом: «Тятин, вы — молодец!», вдруг с подозрением: «Нет, вы хитрый!», вдруг с нежностью: «Перестань, милый!», вдруг с гневом: «Не финти, Яшка», и смотрит на собеседника (у Мансуровой) в упор, выставив вперед свою рыжую, взлохмаченную голову, так что Тятин, например, теряется, а его слабоволие еще больше обостряет в Шуре ее булычовскую стремительность. С такой же напористостью она обращается к Лаптеву, когда спрашивает, будет ли революция, или к Донату, что он думает о ее отце. Спрашивает нетерпеливо — ей нужен ответ сейчас же, всякое промедление она склонна воспринимать, как обман, как подвох, она недоверчива в этом смысле. В такой чувствительности к обману тоже видно булычовское происхождение.

Есть, правда, здесь различие. В Шуре нет отцовской горечи, трагической досады на ошибочно прожитую жизнь, нет язвительности и уличающего тона. В ее отрицании преобладают задор, свежесть и непосредственность, хотя бы потому, что Булычов уже в прошлом, а она вся впереди. У нее есть надежда, которой не может быть у отца, оттого в ней больше жизнерадостности. Но ей передалась его неудовлетворенность, и все, что делается вокруг, грызня «других», цели которых она понимает, и, по существу, беззащитность отца, и ее собственное неопределенное положение — все это скапливается в ней. Шура продолжает Булычова: что не удалось совершить ему, жаждет совершить она, бороться за «свою улицу», отомстить «чужой улице». «Я хочу быть кокоткой, как Нана у Золя… Мне — развращать хочется, мстить… За то, что я — рыжая, за то, что отец болен… за все! Вот когда начнется революция, я развернусь!..»

Силы, которые она собирается развернуть в революции, — это главным образом силы отрицания и разрушения. В тот лагерь, к которому она тяготеет и не без основания глядит на него с надеждой и упованием, она войдет со своим булычовским, прошлым, и это помешает ей сразу стать своим человеком. Ее озорство, анархизм, стихийность — сейчас положительные качества, они отрывают ее от «чужой улицы»; в будущем же, когда она перейдет на «свою улицу», они могут сыграть в ее судьбе отрицательную роль, и от нее будет зависеть, сумеет ли она {248} переделать себя. В своей беседе с вахтанговцами Горький сказал, что в дальнейшем Шура впадет в левый загиб.

Но сейчас, в данном случае, ее озорство — нужная, плодотворная для нее черта, и нелепо, если режиссеры, которые склонны видеть в Булычове только самодурство, пытаются озорство Шуры скомпрометировать слишком явным намеком на самодурство купеческой дочки, согласно поговорке: «яблоко от яблони недалеко падает». Это значит, в той борьбе, которая ведется в пьесе, поддерживать «других».

### 25

Есть еще одна тема в горьковской пьесе, которая по-разному решалась в наших театрах и без рассмотрения которой наш анализ был бы неполным. Это — тема смерти. Можно указать три ее значения в пьесе.

Во-первых, чисто драматическое, сюжетное ее значение. Болезнь Булычова, с каждым часом усиливающаяся, приближающаяся с каждым шагом смерть, — это сюжетная пружина, способствующая развитию действия.

Кроме того, прогрессирующая смертельная болезнь отрывает Булычова от его повседневной деятельности, «ставит его к этой деятельности боком», и указанное обстоятельство делает более правдоподобной занимаемую им позицию.

Во-вторых, в пьесе есть мотив страха смерти, который тоже может найти разные толкования. Страх смерти Булычова объясняли тем, что он купец и страх его якобы символизирует страх всего капиталистического класса перед исторической смертью. Страх смерти, однако, вовсе не специфически «буржуазное» чувство — это чувство свойственно каждому живому человеку. Речь, стало быть, может идти о способности одолеть этот страх, и вот тут общественный мотив закономерно вступает в свои права. Таким образом, и противоположная точка зрения, не знающая никаких социальных оттенков и различий, а только вечную тему страха смерти, в столь чистом виде есть абстракция и расходится с реальностью. Люди, умирающие во имя Родины, во имя идей справедливости и правды, мужественно умеют преодолевать страх смерти, черпая силу в тех идеях, ради которых они идут на смерть.

Среда Булычова не в состоянии дать ему подобную силу. Конечно, и в этой среде есть известные идеи, которые могут быть опорой. В данном случае, например, институт наследования, которое, как известно, является значительным стимулом деятельности буржуа и капиталиста. Мысль о том, что труды его не пропадут, плоды его деятельности перейдут к детям, которые продолжат дело отцов, является для него известной опорой. Эта столь прозаическая цель весьма приукрашивается, чтобы придать ей видимость благородного идеала, ради торжества которого и смерть нестрашна. Но все дело в том, что у Булычова нет даже и этой прозаической опоры. Социальная среда, к которой он принадлежит, {249} распадается и не дает ему больше ориентировки, оправдания; наступает, как он сам говорит, «конец мира». Поэтому применительно к Булычову эту точку зрения буржуа нельзя провести последовательно до конца, она встречает сопротивление в самом характере образа Булычова.

Если трактовать Булычова только как полноценного представителя буржуазного мира, то приведенный выше психологический анализ был бы основателен. Но борьба между «своей» и «чужой» улицей есть то новое, то необычное, что вносит сюда Горький. Тоска по «своей улице» может дать Булычову опору, которой лишены «другие». Следовательно, данный случай далеко не исчерпывает темы смерти, и, стало быть, в свои права вступают более широкие толкования.

И здесь мы переходим к третьему значению этой темы в пьесе — к философскому значению темы жизни и смерти, которое неоднократно освещалось в мировой литературе: и в «Гамлете» Шекспира, и в «Смерти Ивана Ильича» Толстого, и в «Егоре Булычове» Горького. Каждое из этих произведений решало этот вопрос под влиянием своей эпохи.

Любовь человека к жизни находится в противоречии с неизбежностью смерти. Булычов — образное воплощение этих чуждых и враждующих начал. Жадный к жизни, к труду, к деятельности вообще, к молодости, к веселью, к женщинам, Булычов носит в себе смерть. «Земной, насквозь земной», он должен покинуть землю. «За что смерть?» — вопрошает он.

Тема смерти как враждебного начала издавна занимает Горького. Еще в сказке «Девушка и Смерть» любовь побеждает смерть. Высшее проявление человечности — любовь должна покорить смерть, которая никому не подчиняется, даже богу. Это сказка, конечно, а не повесть, не роман; реалистический материал с трудом выдержал бы столь идеальный принцип автора: смерть должна отступить от того, что ей принадлежит по закону — «божескому» либо «естественно научному».

В период создания «Булычова» Горького занимали вопросы человеческого долголетия. Его дружба с академиком Сперанским связана была и с этой волнующей его мыслью. Практически Горький ставил вопрос о продолжении человеческой жизни, но, по сути дела, его мечта, безумная и дерзкая, шла гораздо дальше[[32]](#footnote-33). Он спрашивал Сперанского о возможности вечной жизни для человека, на что Сперанский, ссылаясь на науку, отвечал, что жизни всякого организма на земле есть предел, его же не прейдеши. Но сам факт такого вопроса у Горького, такого, казалось бы, наивного и даже озадачивающего собеседника вопроса, вдруг раскрывает эту тайну, эту мечту и надежду Горького. Эта мысль густо окрасила пьесу «Булычов», и сам Егор часто выступает как бы непосредственно от автора. Любопытно, что разговор со Сперанским на эту {250} тему велся тогда, когда писался Булычов, и вопросы, которые задавал Горький Сперанскому, напоминают нам диалоги о смерти в пьесе. Когда Щукин задумывался над внешней и внутренней повадкой своего героя, его мысль неизменно вела к Горькому, не к автору только, но и к личности, к типу человека. Щукин сначала инстинктивно, а затем сознательно стал подражать этому прообразу[[33]](#footnote-34). И когда переносил с Горького на Булычова какую-нибудь черту личности, то вдруг, как признавался, чувствовал, как эта черта оплодотворяется и расцветает. В течение пьесы протест против смерти и утверждение жизни приобретают характер не отвлеченного философского размышления, а активного протеста против несправедливости. И, стало быть, несправедливость, которую Булычов наблюдает вокруг себя, поддерживает в нем и этот вид протеста против несправедливости смерти. И наоборот, отношение к смерти как к несправедливости стимулирует в нем борьбу против несправедливости «других». Так возникает единство образа, пьесы и той страсти, которой одержим ее герой.

Мысль, излагаемая здесь, имеет значение не только для чисто литературного понимания горьковской пьесы. Ее важно иметь в виду для трактовки пьесы на сцене, от чего зависит судьба спектакля. Правильному пониманию надо приписать успех в Театре имени Вахтангова, ошибочному — неуспех в Художественном театре.

Критика объясняла неудачу мхатовского спектакля натуралистическим характером постановки, в которой мысли и чувства пьесы поглощались мелочами, пустяками, тиной быта, так называемой «правденкой», а не правдой жизни[[34]](#footnote-35). Мы считаем эту причину второстепенной. В мхатовском спектакле Булычова играл Леонидов, артист гигантского темперамента, который мог одним дуновением смести все эти бытовые перегородки и смело прийти к правде пьесы. Мешала не окружающая Леонидова натуралистическая бытовая постановка, а он сам. И не он, актер, ибо как актерский тип он был близок Булычову, а ложный, предвзятый взгляд, приведший к неудаче. В чем же сущность леонидовской и щукинской трактовок?

Щукин и Леонидов пошли в разных направлениях, и выбор пути решил судьбу роли. В чем разнятся эти направления? Щукин играл жизнь, Леонидов — смерть. Щукин утверждал жизнь, несмотря на смерть. Леонидов отступал от жизни, капитулируя перед смертью. Щукин страстно любил жизнь, вопреки смерти. Леонидов отдался смерти, парализовавшей в нем любовь к жизни.

Щукин мог бы сказать о себе:

— Я умираю, но оттого я еще больше хочу жить. Я возмущаюсь, что не могу жить больше, чем хочу. Я еще больше вижу ценность жизни, {251} и я ненавижу людей, которые губят эту жизнь своей подлостью и обманом, поэтому я выступаю против них со своими обвинениями и памфлетами от имени жизни, которую они губят, ибо и они смерть. И чем сильнее я болею, тем больше ненавижу; чем я ближе к смерти, тем больше, тем отчаяннее негодую, что ложно прожил свою жизнь; чем больше прозреваю истину, тем больше жажду настоящей жизни, которая, увы, отлетает от меня. Леонидов мог бы сказать:

— Отчего я не бросаюсь на окружающих, не страстен в своей ненависти к ним, в своем презрении к ним, почему я равнодушен к ним? Потому что я умираю. Что мне до всех этих людей, кто бы они ни были, — далекие они мне или близкие, — я умираю. Ведь одной ногой я уже «там», неотвратимо мой взор обращается «туда», и все, что происходит вокруг меня, уже вне поля моего зрения, это — суета, я умираю. Цепляться за жизнь бесцельно, я это знаю, и как Булычов, и как Леонидов. Не лучше ли вести себя достойнее и предаться мыслям о том, что для окружающих только теория, а для меня, увы, моя, ныне реальная «жизнь». Я остаюсь один на один со смертью, и весь этот жалкий мир со своими мелкими делами мне уже чужд, непонятен и безразличен. Кто разделит мое трагическое одиночество, а если даже разделит, то разве вернет то, что я теряю, и разве моя ненависть и презрение дадут мне хоть один день жизни? Бог с ними, с этими «другими» и «третьими», мне не до них.

Такова философия Леонидова, может быть, и заключающая в себе бездну богатств, если ее развернуть… в другой пьесе. Леонидов со своими законами вошел в горьковский дом, которому эти законы противопоказаны, враждебны, и естественно, что он не встретил там гостеприимства. Он оказался поэтому чужим в горьковской пьесе. Раз одиночество и самоуглубление есть единственный объект его художественной одержимости, то ему не к чему применять свой могучий заряд. Ему мешает все то, что Щукину помогает. Ему незачем сталкиваться с Башкиным, Звонцовым, Достигаевым и всеми «другими». Леонидов их еле терпит, ему не о чем с ними разговаривать, он насилует себя когда с ними общается. Он ждет их ухода, чтобы остаться наедине с самим собой.

Но когда он остается один, ему нечего делать с собой. Автор и не думал «подбросить» Леонидову что-либо такое, что вызвало бы у него специфический интерес. У Горького идет борьба с «чужой улицей», с чужим и враждебным человеку миром, в котором и зиждется ненавистная ему смерть. Поэтому смысл поведения Булычова — борьба, а не отказ от борьбы. Оттого Щукин чувствует себя в пьесе, как рыба в воде, а Леонидов, как рыба, вытащенная из воды: он задыхается.

Если Леонидову нечего делать, когда он встречается с чужими, то у него то же безразличие, когда он встречается со своими — с Шурой и Глафирой. Он к ним тоже равнодушен, он симулирует привязанность. {252} У Щукина же она — неподдельная страсть, потому что это его опора, потому что это он «нажил», потому что это «своя улица». А Леонидов далек от любви, так же как от ненависти, и от «чужой улицы», и от «своей улицы», он выше и тех и других. Он тяготится даже встречами с Шурой, он хочет скорее остаться наедине с собой, чтобы предаться своему культу смерти. Но автор опять отказывает ему в этом, да он и не обещал ничего такого, что бы удовлетворяло запросы Леонидова.

Леонидов разрывает все связи спектакля: «другие» — сами по себе, он — сам по себе. Но если таким образом «другим» нечего делать в спектакле, то и ему нечего делать, и вот спектакль вянет и задыхается задолго до конца.

Правда, Леонидов ищет в пьесе такие места, когда Булычов может прислушаться к себе, к той страшной работе, которую совершает в нем смерть, прислушаться для того, чтобы отдаться этому внутреннему самосозерцанию и даже горестному наслаждению сознанием того, что он умирает.

В сцене со знахаркой Щукин значительно слабее Леонидова. Приходит знахарка и отгоняет от Булычова нечистых духов. Щукин по-настоящему не знает, как ему вести себя здесь. Он, конечно, делает то, что должен делать, следуя своей мысли, — он иронизирует над мнимой мощью этой колдуньи. Но эта ирония, которую Щукин, не ослабляющий здесь своих красок, подает все же довольно агрессивно, звучит, как стрельба из пушек по воробьям: человек зло насмехается над смертью, над людьми, над сильными мира сего, над богом и вдруг — иронизирует над жалкой бабой-гадалкой. Мелко, ирония мелка.

У Леонидова здесь нет слов, иронических у самого Горького, он как бы их пропускает. Он только смотрит на гадалку, и взгляд этот, — взгляд сквозь гадалку на себя, — забыть невозможно. Он смотрит на гадалку, на ее жалкие, может быть, даже трогательные потуги, и догадывается, что наступил конец. Да, это конец, и уже ничто не в состоянии спасти его. Если и были какие-нибудь надежды, то вот сейчас, именно сейчас, они рухнули окончательно. А наивная гадалка — это как бы ирония над ним самим, над его тщетной верой, если она у него была, над его отчаянной надеждой, как бы она ни пряталась от него, от живого существа, — надеждой, что он не умрет.

Леонидов смотрит и молчит; суетится гадалка, заговаривает с ним, он молчит; какие-то лица заглядывают в комнату, он не оборачивается и молчит. Это молчание — самое сильное и трагическое место мхатовского спектакля. В остальном Леонидов чувствовал себя лишним, и настолько, что в конце концов ушел из спектакля.

Победителем в этом многозначительном соревновании стал Щукин. И это соревнование является, пожалуй, наилучшей и решающей характеристикой истинной темы пьесы, которая возбудила и возбуждает столько размышлений.

# **{****253}** Часть восьмая

### 26

После смерти Егора Булычова опустел булычовский дом, опустела, как говорили иные читатели, и горьковская пьеса: ушла из нее душа — Булычов. Считали, что оставшиеся в пьесе — «другие», с большинством которых зрители были знакомы по «Булычову», не могли вызвать прежний интерес. Кроме того, пьеса «Достигаев и другие», шедшая на сцене рядом с «Булычовым», воспринималась как растянутое приложение к нему. Этими обстоятельствами объясняли неуспех пьесы в театрах — и в Вахтанговском, и в Художественном, и на периферии, где она тоже не удержалась в репертуаре. В дальнейшем редкий театр отваживался ставить «Достигаева»; возобновлялись многие горьковские пьесы, «Булычов» в том числе, но «Достигаева» каждый раз осторожно обходили.

Однако читатель, который после этих неудачных опытов обращался к пьесе, находил в ней неожиданный для себя интерес, увлекался ею и вне связи с «Булычовым». Правда, и раньше раздавались голоса, что пьеса, независимо от своего места рядом с «Булычовым», имеет самостоятельное значение и что причина неудач не в пьесе, а в ее толковании.

Как же толковали пьесу на сцене?

На периферийных сценах, как правило, содержание спектакля было сведено {254} к тому, что персонажи пьесы обменивались репликами на политические темы: на сцене были собраны представители различных политических направлений, которые выступали друг против друга с декларациями и занимались этим до тех пор, пока обмен суждений не прекращало вмешательство Бородатого солдата. На сцене происходили перманентные митинги, на которых, сменяя друг друга, выступали представители различных политических партий.

Подобный принцип постановки может показаться вполне резонным. В самом деле, в те времена, о которых идет речь, все считали себя политиками: все говорили и полемизировали на политические темы, ничем другим не интересуясь; и нет ни одного персонажа в «Достигаеве», который был бы вне этой политической стихии. Следовательно, имелись все основания относить «Достигаева» к жанру политической пьесы, но, к сожалению, этот жанр был понят довольно поверхностно — режиссерам казалось, что речи и реплики, произносимые на разные голоса, дадут в целом картину эпохи. Ошибочность принципа заключалась здесь в том, что в спектаклях сталкивались только мнения, но не сами люди. Людям поручалась функция громкоговорителей, и если люди все же вызывали к себе внимание, точнее сказать — любопытство театра, то скорее с жанровой точки зрения: собрание монстров, чучел, пестрый человеческий мусор, на который в последний раз следует, смеясь, взглянуть, прежде чем смахнуть его в сорный ящик истории. С той же точки зрения рассматривались и люди положительного плана, — та же жанровая характеристика, только со знаком плюс.

При таком описательном, «пейзажном» взгляде на вещи не искали главного — того интереса, который ведет, который руководит этими людьми. Внутренний интерес каждого из них в тот момент, когда на карту поставлена их судьба — каждого в отдельности и всех вместе, всего их класса. Инстинкт самосохранения — личный, семейный, социальный — во весь голос говорит в них. Они либо сознают опасность, грозящую им лично и их классу, либо бессознательно ее чувствуют, как чувствуют животные надвигающуюся грозу, — но во всех случаях этот жизненный интерес, пассивно или активно, сознательно или бессознательно в них обнаруживающийся, и есть побудительная сила их слов и их дел. И если отвлеченно преподносить их мнения или изолированно демонстрировать человеческие типы, трагически или комически отклоняющиеся от нормы, если давать некий каталог политических убеждений и альбом типажей, — это значит тем самым перерезать действенный нерв пьесы.

Мы вправе вообразить себе пьесу, в которой главное — полемическое столкновение мнений, бешеный ажиотаж и накал политических споров, вот‑вот готовых разразиться какой-нибудь катастрофой. Однако внимательное изучение пьесы Горького показывает, что она не принадлежит к этому типу произведений, катастрофа в ней наступит, независимо от словесных споров различных лагерей. Мы очень мало встречаем в пьесе словесных схваток, политических дуэлей, соревнования {255} ораторов, острословов и говорунов, столкновения политических деклараций и платформ. Одна фигура Достигаева, равнодушно-насмешливо оценивающего происходящие вокруг него споры «других», и одна эта его позиция, свидетельствующая о трезвости и дальновидности, должны были кое-что пояснить театру.

Рассмотрим даже самый публицистический первый акт в купеческом клубе, где идет митинг, и обратим внимание, что этот митинг происходит у автора за закрытой дверью, — только когда по временам она приоткрывается, доносятся до зрителя отдельные реплики. Между тем режиссеры норовят вынести собрание на сцену, развернув митинг порой в гигантском масштабе, так, чтобы мы сами — зрители — составили как бы продолжение этого собрания. Вот первое расхождение театров с автором: он, наоборот, убирает митинг за сцену, на сцене показывает кулуары, кулисы собрания, и в этом выражен определенный принцип, его интересующий, — кулисы политической жизни, что происходит «за кулисами», от чего зависит действие на сцене.

Уступая просьбам вахтанговцев, Горький дописал небольшой отрывок речи Звонцова, доносящийся из зала, — на большее автор не согласился. Однако театры окольным путем достигали того, чего они не могли допроситься лично у автора, они пытались кулисам придать значение сцены, искали возможность в кулуарах возместить то, что они теряли, лишаясь реального митинга. Упрямство это ни к чему доброму не приводило, оно шло вразрез с основным замыслом Горького — показать закулисную сторону дела, «кулуары» в прямом и переносном смысле. Споры политиканов, даже если они возникают в кулуарах, носят неофициальный, порой случайный характер, они то разгораются, то гаснут, то снова вспыхивают, и больше служат для характеристики людей, чем для иллюстрации их «убеждений».

Из этого не следует, что можно не придавать никакого значения мнениям, взглядам и самим страстям, на гребне волны которых эти мнения, так сказать, выносятся; тут важно видеть происхождение этих мнений, не отрывать их от взрастившей их почвы.

Чтобы понять угол зрения автора, достаточно вспомнить Достигаева, ради которого написана пьеса, а Достигаев это ведь и есть «кулуары», «кулисы», тайные пружины человеческих интересов. Если не нажимать эти пружины, игнорировать их, то не следует и удивляться, почему фигуры героев не двигаются, почему спектакль представляет собой восковой музей эпохи, а не волнующую жизнь эпохи.

### 27

Вахтанговский спектакль торопился высказать свое отношение к персонажам, не успев до этого изучить и объяснить их себе. Он спешил вынести свой приговор, не разобравшись и не желая разобраться, а может {256} быть, даже считая зазорным разбираться в этих людях. В результате одна только оценка действующих лиц, без анализа их образов, ослабляла, а порой и вовсе смещала исторический и идейно-политический смысл пьесы, ее познавательное значение.

Горький, познакомившись с планами театра, остался недоволен рядом сцен, которые были вызваны, как он выражался, озорством театра. Театр озоровал над людьми и событиями, и плохо было не само это озорство, то есть не само отрицательно-издевательское отношение театра к старому миру, а то, что это озорство было единственным, что увлекало театр и мешало ему рассматривать и показывать людей и события в реалистическом свете.

Сцена с Губиным, который, надев пожарную каску, поливал людей из брандспойта, должна была, по мнению театра, свидетельствовать о самодурстве Губина; но эта гротесково-озорная форма оттеснила на задний план самого Губина, послужившего театру только поводом для создания невеселого сатирического зрелища. Сцена с Губиным, против которой Горький возражал, была переделана театром, однако гротеск оставался в спектакле как некоторый мотив и даже лейтмотив характеристики действующих лиц.

Театр иронизировал над персонажами пьесы, и этот иронический, можно сказать, самодовольно-иронический тон преобладал в ущерб серьезному интересу к замыслу автора, который хотелось бы видеть со стороны режиссеров и актеров. И зрители, следуя за театром, тоже смотрели на героев «Достигаева» насмешливо, порой легкомысленно-насмешливо, как на людей, не представляющих для них интереса, — а ведь автор требует, и неспроста требует, внимания и к этим людям, и к этим событиям.

Любопытно, что, перечитывая пьесу сейчас, мы убеждаемся в том, что налет иронии в вахтанговском спектакле мешал нам тогда наблюдать изображенную в пьесе действительность; и мы по-настоящему заинтересовываемся этими людьми, освобожденными от иронических, гротесковых кавычек.

Итак, для вахтанговского спектакля характерны были жанровая пестрота типов и активно-ироническая их орнаментация.

Мхатовскому спектаклю свойственно было другое — воспроизведение политической атмосферы эпохи. Тон, делавший музыку этого спектакля, был тон «митинга», «митинговый тон», музыкой спектакля был хаос мнений, взглядов, идей, возникающий как бы независимо от их реальных носителей. Мнения и суждения сами по себе были основными действующими лицами — они командовали и господствовали над людьми. На сцене бушевала стихия слов, движений, восклицаний — в этой какофонии криков и жестов вы уже не различали отдельных людей, казалось, что их и нет вовсе.

Абстрактность этой стихии вдруг заземлялась бытовой и даже натуралистически бытовой конкретной деталью. Расстояние между этими двумя началами было столь велико, соприкосновение — столь формально, {257} что в целом спектакль производил впечатление огромной рамы, внутри которой еле обозначались действующие лица пьесы. Если в основу бытовой стороны спектакля были положены некоторые известные традиции МХАТ, то темперамент спектакля был сообщен режиссером — Л. Леонидовым. Источник этого темперамента режиссер, казалось, нашел не столько в самой пьесе, сколько вне пьесы. Но и вне пьесы его заинтересовала не столько эпоха в ее конкретных чертах, сколько взволновала, воодушевила, лучше сказать — взбудоражила эпоха «в целом». В таком восприятии тонули люди и события, и существовало одно лишь сильное, пламенное впечатление. Это-то впечатление, по-видимому, и должно было быть выражено в спектакле по замыслу режиссера. Он жаждал воплотить некий пламенный дух эпохи, который, по его представлению, не нуждался, видимо, в каких бы то ни было конкретных формах для своей реализации. Между тем реализация духа эпохи в людях и их отношениях как раз и интересует Горького. Метод у автора скорее индуктивный, у режиссера — дедуктивный.

Все, видевшие мхатовский спектакль, обращали внимание на его взвинченный тон: действующие лица не то чтобы разговаривали, объяснялись, спорили, — они кричали, все кричали, и эта сплошная кричащая краска стирала узорный рисунок горьковских типов. Представляем себе идею, которая пленила режиссера: революция — гром с ясного неба, падающий на свору псов и палачей, и крик ужаса, раздающийся в ответ, — вот этот моментальный снимок эпохи, запечатленный в многочисленных кадрах, и представляла собой постановка «Достигаева».

Возможна и такая интерпретация пьесы, но тогда следовало бы ее соответственно перестроить в сторону скорее экспрессионистского, чем реалистического плана. Персонажи «Достигаева», конечно, в испуге, но разные люди по-разному этот испуг обнаруживают, да и не один испуг виден здесь, — у этих людей есть и другие чувства и настроения. Кроме того, испуг может быть запечатлен в один какой-нибудь краткий миг, что является, например, превосходным объектом для живописцев. Но в драме вступают в дело другие законы — действия, развития, движения, хотя неоспоримо, что психологический фон, на котором развиваются характеры, — это страх и ужас перед революцией.

С крика начинается первый акт спектакля, что не может, быть убедительным даже исторически. Первый акт происходит тотчас после разгрома июльской демонстрации в Петрограде, то есть тогда, когда враждебные революции элементы полагали, в первое время хотя бы, что приобрели почву под ногами и, стало быть, необязательно должны были находиться в столь истерически нервном состоянии. Правда, мотив тревоги красной нитью проходит сквозь всю пьесу; убирать эти электрические заряды из атмосферы — значило бы превратить спектакль в собрание жанровых иллюстраций. Но этот мотив Леонидовым был гиперболизирован до такой степени, что в жертву ему были принесены отдельные персонажи. Они получили одну только функцию, стали носителями идеи тревоги, образом тревоги — в этом была их главная нагрузка: {258} они были освобождены от всего, что связано с их индивидуальностью, самобытностью, с их личной и социальной судьбой. Преисполненные тревоги, они все три акта жили ожиданием, только ожиданием чего-то, что их должно поглотить. Они тем лишь и занимались, что ждали, зажмурившись, «пронесет или не пронесет».

В результате на спектакле зритель тоже жил ожиданием — ожиданием действия пьесы, которое, казалось, вот‑вот должно начаться и почему-то никак не начинается. Все то, что ему показывали со сцены, воспринималось только как некая психологическая декорация эпохи, на фоне которой должны появиться подлинно действующие лица. И вот мы ждем этих лиц, ждем и не можем дождаться, и только когда спектакль пришел к концу, оказалось, что действующие лица все время были на сцене, да только не успели выступить в предназначенных им ролях. Их ограничили функцией статистов в массовой сцене, изображавшей горячий и горящий фон эпохи. Фон действительно горящий, но это не единственное, что мы обнаруживаем в пьесе.

В спектакле «Враги» того же Художественного театра фон также был горящий, однако в жертву этому огню театр не принес героев пьесы. Какой-нибудь вахмистр Квач или ротмистр Бобоедов, занимавшие у автора места и времени не больше, чем иные герои «Достигаева», показаны были во всей психологической и социальной полноте; и даже то спокойствие и неторопливость, с какими они были экспонированы театром, ничуть не рассеяли тревожных туч, которые нависли над миром «врагов)». Неудача с «Достигаевым» это не вина, это беда режиссера. Мы не скажем, что пьеса не соответствовала уровню дарования Леонидова, мы скажем, что она не соответствовала характеру дарования Леонидова. Леонидов обладал своей художественной темой, и там, где эта тема находила для себя питательную почву, Леонидов обнаруживал весь свой размах, там же, где этой почвы не было, леонидовские «зерна» не прорастали.

Горький выводит множество мелких фигур; в характерах этих фигур-миниатюр — стиль пьесы «Достигаев и другие». И даже центральная фигура Достигаева не является ни центростремительной, ни центробежной, как то было в «Булычове». Достигаев — точка скрещения композиционных линий пьесы, на этой точке поставлен резкий идеологический смысловой акцент, но и Достигаев не дан крупным планом. Тут каждая из мелких фигур требует, чтобы ее внимательно, осторожно и терпеливо «вылепливали», «выпиливали», горячность тут только мешает. Здесь полезнее как раз очень хладнокровный и невозмутимый по своему характеру режиссер. Пусть пьеса представляет собой муравейник, но если внимательно и терпеливо приглядеться к муравейнику, обнаружится большая и сложная жизнь. И наоборот, ничего, кроме копошащейся массы, не увидишь, если попросту перешагнешь через него.

Леонидов со своим львиным темпераментом перескочил через этот муравейник. Его увлек огненный поток революции, на фоне которого копошатся эти фигурки, — и через их головы он потянулся к этому {259} фону, завороженный, околдованный им, ничего, кроме этого фона, не умеющий и не желающий видеть. Следовательно, для «Достигаева» нужна была иная режиссерская палитра, иные — не леонидовские — изобразительные средства.

Вероятно, в процессе работы у Леонидова возникало опасение, чтобы эта выпестованная им огнедышащая гора не родила мышь, и в результате от абстрактно-огненно-эпического стиля он бросался вдруг к изощренно-конкретным психологическим тонам, желая, по-видимому, создать известный баланс.

Мы приведем в качестве примера сцену столкновения между Губиным и Нестрашным. Предварительно напомним для сравнения, которое, может быть, здесь небезынтересно, эту же сцену у вахтанговцев: там Губин, как уже отмечалось, выступал в пожарной каске и с брандспойтом, по поводу чего Горький писал театру: «Сцену Нестрашный — Губин вы превращаете в гротеск»; и еще: «… это — балаган, не достойный серьезного театра».

Леонидовская интерпретация сцены совершенно иная, чисто леонидовская, и, кстати сказать, режиссерски лучшая в спектакле. В пьесе дебошир Губин затевает ссору с Нестрашным; для предотвращения скандала Мокроусов, подручный Нестрашного, ловко наносит Губину удар кастетом по руке. Затем, как указывается в пьесе, Губин, «охнув, выпустил Нестрашного», закричал: «Это — кто меня? Кто, дьяволы? Губина? Бить?» Наконец, Губина «хватают за руки, окружают, ведут в буфет, он рычит». Так в пьесе.

В спектакле же между моментом, когда Губин получает удар кастетом, и моментом, когда его уводят, проходит целая вечность. В течение длинной мимической сцены происходит следующее: Губин, получив удар, вскрикивает, смотрит на руку, долго рассматривает ее, затем поднимает глаза на окружающих, и в глазах у него возникает жалоба, он смотрит на окружающих, затем снова смотрит на руку, поглаживает ее, медленно и тихо поглаживает и вдруг всхлипывает; ему больно, и он еще более тоскливыми, отчаянно-обиженными глазами смотрит вокруг себя. В страшном великане вдруг увиделся беззащитный ребенок. И тогда его берут под руки и уводят, — не из опасения, что пьяница снова начнет буйствовать, а потому, что его вдруг всем жалко стало. Ему сочувствуют, тронутые таким смешным и трогательным проявлением детскости, и, взяв под руку, чуть ли не за руку, уводят в буфет, чтобы дать что-либо сладенькое, вернее, «горькое», лишь бы дитя не плакало.

Блестящий психологический этюд, изощренно-психологическая деталь, психологический парадокс! Но не говоря уже о том, что эта сцена скорее из палитры Достоевского, чем Горького, — она совершенно выпадает из лихорадочного, сверхлихорадочного ритма спектакля.

В мелькании лиц и масок, еле видных сквозь метель, напущенную в спектакль, вдруг возникает эта неожиданная и столь продолжительная пауза, во время которой режиссер с лупой в руках внимательно, {260} сосредоточенно и продолжительно рассматривает каждую душевную пылинку, которая почему-то вдруг привлекла его внимание. Позволим себе сказать так: режиссера «совесть заела», и он решил здесь замолить свой грех абстракции, отвлеченности, и «покаялся» в типичном для него духе, в леонидовском духе.

Однако если бы подобных сцен было больше и внимание к психологии действующих лиц не ограничилось бы только Губиным, да еще в какой-то случайный для его поведения момент, — все равно мы не могли бы признать такую компенсацию удовлетворительной. Ибо Горький не думал забираться в душевное подполье своих героев, ему нужен был тип, скупо обрисованный двумя — тремя штрихами, но обдуманными и отобранными, резко определяющими социальный и индивидуальный характер человека. Если пьесе чужда иронически гротесковая, поверхностная окантовка, то вместе с тем чужд и замкнутый в себе психологический анализ, — тут одинаково не нужно смакование и гротесковых, и психологических деталей.

Мы показали выше различие общего направления вахтанговского и мхатовского спектаклей, что не исключает наличия в каждом из них многих актерских и режиссерских находок — правильных, полезных, во всяком случае поучительных для дальнейших опытов над постановкой «Достигаева». На них мы в последующем изложении будем ссылаться.

### 28

На самый общий взгляд, достигаевская эпоха представляется хаосом, в котором смешались люди и события, и может показаться, что сам автор желал, чтобы спектакль давал образ этого хаоса. Так некоторые режиссеры и строили спектакль, причем, понятно, были озабочены прежде всего тем, чтобы хаос как образ времени не был подменен хаосом реплик и движений, чтобы внешней имитацией сумятицы не, подменить, так сказать, «идеи хаоса». С этой целью они стремились — во всяком случае внешне — композиционно и ритмически упорядочить спектакль, чтобы он приобрел известную стройность.

Однако в самой основе такого взгляда лежит ошибочное предположение, будто Горький имел в виду показать хаос или, тем более, будто он представлял себе описываемое время как хаос. Об этом следует сказать, потому что подобное понимание эпохи имело место в свое время. Были люди, которые представляли себе современную им бурную эпоху, как метель, поднявшуюся над Россией, метель, которая в свое время уляжется, и тогда напуганный было путник увидит родной край в его нетронутом, первозданном виде и возблагодарит всевышнего. Мы знаем также художников-«попутчиков», сочувствовавших революции, которым импонировала идея хаоса, хаоса революции, из которого якобы возникает новая эпоха.

{261} Между тем единственно правильная точка зрения, на которой стоит автор «Достигаева», заключается в том, что за громадой событий, которые, на первый взгляд, предстают как хаос, лежит закономерное развитие общественных отношений в его высшем, кульминационном моменте. Видеть эти законы развития — значит спокойно и осознанно идти сквозь «хаос событий», понимая, что и почему происходит.

Научным знанием законов развития общества важно обладать не только политику, но и художнику. Художник-режиссер, чтоб не потеряться в хаосе пьесы, не отдаться во власть «самотека» и не соблазниться желанием показать хаос, должен знать эти законы. Серьезную роль здесь играет уровень мировоззрения актеров и режиссеров.

Бессилие класса, претендующего на Дальнейшее господство в обществе, и жажда его обрести силу — вот подспудное, «подпольное» самочувствие героев этой пьесы. Поэтому они мечутся в поисках выхода из тупика, в который их неотвратимо толкает история. Мы видим, как одни персонажи пытаются что-то делать, а другие ничего не делают, видим также, что внутри такой группы возникают на этой почве определенные взаимоотношения. Но не это главный мотив, характеризующий состояние буржуазного лагеря пьесы. Все они — и те, которые «действуют», как Нестрашный, и те, которые «бездействуют», как Павлин, — заняты одним вопросом: «что делать?». «Что делать!» — это сквозная реплика пьесы. «Что делать?» — это тема отдельных сцен и целых актов. Весь первый акт может быть назван: «Что же делать?». Об этом говорят вслух, об этом думают на сцене, встречаются с этим вопросом в глазах, расходятся, не решив этого главного вопроса.

Они обращаются — один ко всем, и все к одному, и все друг к другу, — к Павлину, к Нестрашному, к Достигаеву: что же делать? Как предотвратить грядущую катастрофу? Они по инерции делают то, что «полагается» делать в таких случаях и чему учит «опыт истории», — пытаются убивать, подавлять, продавать, обманывать; они прислушиваются к своим лидерам — Милюкову или Керенскому: что делать, чтобы понять эту загадочную силу, которая грозит смести их? И вот этот мучающий, не отпускающий их ни на минуту, тревожащий всех вопрос, — как действовать при полной готовности действовать, — вот что их беспрерывно гложет.

Всеволод Иванов, слышавший пьесу в чтении автора в Сорренто, передавал Горькому свои впечатления от первого акта: «… Несущаяся глыба с горы, тронутой землетрясением, глыба, на которой находится кучка людей… охваченных только одним желанием — как-нибудь уцелеть, как-нибудь спастись…». Горький сказал в ответ: «Это в некотором роде губернский ужас. Еще не шлепнулись в пропасть, но увидали уже нечто причудливое до крайности»[[35]](#footnote-36).

Этот разговор, возможно, подтверждает, что поведение персонажей в пьесе определяется желанием «как-нибудь уцелеть, как-нибудь спастись». {262} Горьковское указание должно предостеречь режиссера от жанрово-бытовой трактовки пьесы, однако не дает оснований превращать пьесу в распространенный на три акта или хотя бы на один первый акт истерический вопль страха.

В пьесе видно, что эти люди хотят спастись, как-нибудь, но спастись. Однако они думают, как спастись, а не просто испытывают животный страх перед гибелью. Это предполагает поведение, которое не совпадает с одной только реакцией страха. Зловещие предостережения Чугуновой направлены не к тому, чтобы вызвать пароксизм ужаса. Она хочет сказать: «Кричите, хватайтесь за голову, бейте в набат, но делайте что-нибудь, не сидите сложа руки». Чугунова символизирует собой этот поднявшийся на задние лапы старый мир, поднявшийся не для того, чтобы сдаваться, а для того, чтобы нападать.

Достигаев более трезво рассматривает это нечто «причудливое до-крайности», отражение которого он мог увидеть и в безумных глазах Чугуновой. Если Мелания в отчаянии констатирует: «Нет — мира», то Достигаев хладнокровно обдумывает, как ему спастись без помощи мира, обойдя этот мир.

Следовательно, все они по-разному ведут себя при виде «причудливого до крайности», гигантская тень которого легла на первый акт.

Генерал Бетлинг не хочет видеть «причудливое до крайности» и раздражается, когда кругом на него наседают, требуя ответа на вопрос: «что делать?». Он брюзгливо-презрительно уклоняется от разговоров не потому только, что спрашивают его противные ему, генералу и графу, купцы, но и потому, что он не хочет, не может, да и боится разговаривать на эту тему, он хочет сделать вид, что ее не существует. Вот характеризующие его ремарки: «пренебрежительно», «ворчливо», «утомлен», «насильно улыбаясь», «беспомощно», «с тоской». Он лепечет: «Политика, политика!.. Я — устал!» Он надеется, что глыба как-нибудь минует пропасть, а пока что, зажмурив глаза и внутренне весь забаррикадировавшись, он пытается предохранить себя от толчков и ударов.

Конечно, подобное поведение не может не вызвать отчаяние у Варвары. Бетлинг хочет жить, как жил, инерция прежней жизни ему дороже всего, и он втайне верит в чудодейственную силу этой инерции — как было, так и будет.

Купец Троеруков говорит: «А вот — бабы… им революция не мешает. Они свое дело не бросают… Огурцы — посолили, капусту — заквасили, грибы…». За инерцию жизни, которая, дескать, была и будет, эти люди хватаются как за якорь спасения от «причудливого до крайности». Когда Троеруков сидит под портретом Александра III и любуется своим сходством с ним, то здесь не только жанровый штришок, — в этом виден еще способ самозащиты от «причудливого до крайности»: чем бы дитя ни тешилось…

Жанна — любовница Бетлинга — защищается «французской беспечностью» от «причудливого до крайности», и совершенно неуместно, {263} когда в мхатовском спектакле она пронзительно кричит: резкий крик этот производил неестественное впечатление. И зачем, в самом деле, ей кричать? Горький в тех отрывках, которые он написал для вахтанговцев, дает ей характерную реплику: «О, ля‑ля!» Это не похоже на крик ужаса. Она относится ко всему весьма несерьезно, склонна в ответ на всяческие неприятности ответить своим: «О, ля‑ля!»; можно сказать, что до известной степени ей нравится игра с опасностью, это щекочет, возбуждает ей нервы: страшно, а весело!

И у Целованьева, и у Лисогонова есть спасительная оглядка на инерцию жизни. Вряд ли они все время только тем и занимаются, что кусают себе губы и ходят с безнадежно опущенными руками, они вовсе не так нервны, как это может показаться при известной нам уже «пароксической», «спазматической» Трактовке состояния персонажей. Они занимаются своим делом и считают, что так и надо, а там видно будет. Они, конечно, порой взглянут в ту сторону, откуда катится глыба, — и холод пройдет по их коже, но они не предаются ужасу: житейская повседневность их жизни создает им спасительную иллюзию, что все будет, как было.

Булычов перед смертью говорит, что пусть другие умирают, но почему же он должен умереть. Инстинкт самосохранения — единственное, что остается, когда распадаются классовые и общественные связи. И этот закон обнажается в «Достигаеве». Когда Нестрашный говорит: «Достигаев, кроме себя, ничего не помнит…», то Достигаев, который, конечно, помнит об «обществе», — ибо без этого общества ему все равно гибель, — на время готов продать и это общество, раз сам при этом сможет выскочить. «Никак это невозможно, — отвечает он с усмешкой, — о себе забыть. Даже святые — не забывали».

Наконец Губин — он всегда находится в состоянии опьянения. Однако не надо увлекаться, — что легко и соблазнительно, — и играть только пьяницу. Ему органически присуще самочувствие человека, который все может, которому на все наплевать, который может и казнить, и миловать, а репутация губернского самодура и забияки, надо полагать, льстит его самолюбию: как никак знаменитость! В пьяном же состоянии он, так сказать, «перешагнул» и революцию, не заметив, что произошло; он продолжает тем же пьяным шагом идти сквозь все дальнейшие события, не обращая внимания на предостерегающие голоса. Верный себе, своей натуре, он еще более наплевательски признательно машет на все рукой, скрываясь в пьяном тумане от «причудливого до крайности», которое, надо полагать, встает и в его горячечном мозгу.

В течение всего спектакля он плывет на этой пьяной волне, пока так сказать, не выбрасывает его на берег, и тогда вдруг сквозь алкогольный туман он видит реальность и хлопает своими испуганными трезвеющими глазами. Таким он является в финале на квартире у Достигаева. Вот даже и его, по-видимому, стал занимать вопрос: «что делать?», хотя случилось это в тот момент, когда уже, как говорится, ничего не поделаешь.

### **{****264}** 29

На образе Шуры автор останавливался подробно в предыдущей пьесе — «Егор Булычов», собирался уделить ей много внимания и в последующей пьесе, первоначально названной им «Рябинин и другие». В «Достигаеве» Шура проходит сквозь пьесу, не слишком в ней задерживаясь.

Автор, по-видимому, был бы удовлетворен, если бы мы поняли покамест только то, к чему Шура идет: ее своенравие и даже взбалмошность, булычовское своеволие, взыгравшее в ее душе, помогают ей в этот час пойти навстречу ветру, бушующему за стенами ее дома, пойти, не отсиживаясь, не осторожничая, не труся.

Ей свойственны переходы от угрюмости к умилению, от подозрительности к доверчивости, от злых выпадов к порывам нежности. Психология контрастов и болезненна в ней, но и плодотворна для нее. То она посматривает на Калмыкову с подозрением, опасаясь, что та предвзято к ней относится, то вдруг это чувство сменяется доверием, откровенностью, внезапным обожанием. «Заносчиво», как отмечает ремарка, она обращается к Калмыковой: «У вас всегда будут тайны от меня?», — всем своим видом говоря о готовности вступить в бой. Но стоит Калмыковой сказать несколько строго-ласковых слов, и Шура не знает, как бы ей доказать свою любовь и преданность.

Важным моментом ее жизни в пьесе была короткая встреча с Рябининым, после которой Шура очень резко ополчается на Варвару, попросту выгоняет ее из дому. Дружит она и с Калмыковой. В отношениях с Калмыковой проявляется и отрицательная сторона ее своенравия. Ибо если своенравие помогает разрыву с одним лагерем, то может быть препятствием для сближения с другим. Она любит командовать, а ей надо уметь подчиняться. Она протестует против насилия, но, по-видимому, склонна по инерции расценивать как насилие и подчинение коллективу. Калмыкова взяла на себя миссию укрощения строптивой, трудную и не сразу увенчивающуюся успехом миссию.

Потребуется время, и немалое, пока Шура органически воспримет правду пролетариата, которая будет для нее точкой опоры не только в утверждении себя как личности, но поможет ей ощутить себя как частицу коллектива. Так прямо и говорит Калмыкова: по ее наблюдениям, Шуре хочется идти не с пролетариатом, а впереди пролетариата. В такой образной форме Калмыкова определяет индивидуалистическое начало, которое Шуре предстоит в себе изживать.

В вахтанговском и мхатовском спектаклях, оказались различные Шуры Булычовы, — из них мы отдали бы предпочтение вахтанговской, Ц. Мансуровой. Мансурова еще из «Булычова» принесла зажигательность Шуры, ее неугомонность, строптивость и подчас нарочитую заостренность восприятий и реакций. Она сама не знала покоя и других не оставляла в покое, и кажется, что жизненная, «бесовская» {265} сила Егора Булычова, насильно отнятая у него смертью, переселилась в Шуру и будет действовать до тех пор, пока сама по себе не исчерпается.

Внутренняя взаимосвязь, которой объединены были все герои «Булычова», в «Достигаеве» отчетливо ощущается в образах Шуры и Глафиры.

В мхатовском спектакле Шура, как, впрочем, и другие персонажи, была избавлена от внутренних идейных взаимоотношений с окружающими, связь была скорее внешней. В образе Шуры, так же как и Глафиры, преобладал бытовой отпечаток: появилась некая купеческая дочка вообще и вошла в пьесу, не очень считаясь с условиями, которые важны были автору. Бытовой рисунок роли преобладал над идеологической конструкцией образа.

Исполняла Шуру молодая актриса А. Комолова, которая тонко выполнила то, что с нее спрашивал режиссер, — был в ней и задор, и даже озорство; справедливость требует сказать, что одна — две капли булычовской крови перепали и ей, но не больше. Стихийного порыва, того скрытого и мгновениями выплескивающегося наружу буйства, которые были свойственны Булычову и которые от него унаследовала Шура, — у этой мхатовской Шуры не было и в помине. Не было кровного родства с Булычовым, не было, следовательно, самочувствия, которое сформулировано в словах: «боком к своему классу».

У Комоловой образ Шуры строился за счет других компонентов — юности, девичества, атмосферы богатого купеческого дома. Много было в ней еще от гимназистки, и казалось странным, почему нет у нее школьных подруг, с которыми ей было бы лучше, чем с диким и больным отцом, которого она если и любила, то все-таки не могла понимать и должна была побаиваться. Иногда она и вовсе казалась девочкой — чудилось, что где-нибудь должны быть куклы, которые она недавно, совсем недавно бросила. Все в этом милом существе было чисто, ясно и прозрачно, без шероховатости и царапин, — и не заподозришь, что есть в ней булычовская горечь, булычовская заноза. В ее строптивости была угловатость или упрямство подростка, и все ее поведение скорее можно было объяснить биологически — переходным возрастом, чем тем индивидуалистическим началом, которое мы уже обсуждали.

### 30

Жертвой бытовой трактовки образа стала также превосходная актриса В. Попова в роли Глафиры. В рецензиях на спектакль отмечалось, что Глафира у Поповой «милая, спокойная полуинтеллигентная женщина, — тихая учительница кройки и шитья или уютная домашняя “компаньонка”, которая совсем не интересуется ни людьми, ни событиями. У Горького Глафира живет все время напряженнейшей внутренней {266} жизнью, ее молчание полно грозной силы или любовного внимания, а здесь просто помалкивает тихонькая, вялая, хотя и симпатичная женщина»[[36]](#footnote-37).

О том же еще раньше писал Ю. Соболев: «Хотелось бы больше страстности от В. Н. Поповой — Глафиры»[[37]](#footnote-38).

Отчего так случилось? Оттого, что этот образ был взят изолированно, как бытовой тип полухозяйки-полуслужанки в купеческом провинциальном доме.

В вахтанговском спектакле Глафира была насыщена у Алексеевой громадным внутренним чувством, как бы жаждущим момента, чтобы вырваться наружу. Это было чувство неудовлетворенности, жажда иной жизни, ненависть к неправде, страстная мечта о лучшей жизни, не отвлеченная книжная или лирическая мечта, а мечта, которая требует, можно сказать, угрожая, требует, чтоб ее осуществили.

Волнующее и беспокойное чувство вызывала алексеевская Глафира — в ее внешнем спокойствии и внутренне назревавшей буре было значительно больше эпохи, чем во всех иронических кавычках, которыми был испещрен спектакль. И в самом деле, покойная, полная достоинства, можно сказать, величавая, Глафира вдруг «страстно», как отмечает Горький, говорит Ксении, вернее, в присутствии Ксении: «Разломать, раздробить на мелкие части надо все что есть, чтобы ахнули, завыли бы все, кто жизни не знает, и все жулики, мучители, бессовестные подлецы… гадость земная!»

Какая вспышка! Пусть мгновенная, но она, как молния, освещает все это взволнованное море чувств. Ксения даже испугалась, не подозревая, что в покойной и неторопливой Глафире могут жить такие страсти. Но подобная страсть есть и в Шуре, и в Таисье, она лишь по-разному себя обнаруживает. Глафира не только ощущает, что такое несправедливость, она и сознает, что такое несправедливость. В угнетенных массах пробуждается мысль, массы не хотят успокоения или утешения, они жаждут объяснения и действия. Во взрыве Глафиры виден не только стихийный и слепой протест против мира угнетателей, есть и сознание — мысль, которая медленно, терпеливо прокладывает себе дорогу в темноте, чтобы пробиться к свету. С каким жадным вниманием прислушивается Глафира (и не только она, но и Донат, Шура, особенно Таисья) к тому, что говорит Рябинин или Лаптев.

Пробуждается мысль миллионов отсталых людей, и сила этого осознания массами своего настоящего, своего будущего есть смертельная угроза старому миру — вот авторская мысль, воплощенная в образах Глафиры, Доната, Таисьи. Донат, который, по словам Рябинина, «пропустил сквозь себя кучу вреднейшей ерунды и — достиг настоящей {267} правды», — это правдоискатель. Где только он не искал правды, на чем только не останавливался, к чему только не примеривался, — и сейчас наконец правда перед ним. Он безостановочно думает: смотрит и думает, слушает и думает, а на слова скуп. Внешне бесстрастный, как Глафира, глубоко внутри он тоже бурлит.

У Тятина упорно работает мысль: ему как развитому и молодому человеку, к тому же до известной степени пострадавшему от своих домашних, легче, чем Шуре или Таисье подойти к влекущим его идеям. Все говорит за то, что он большевик, но из среды интеллигенции, и страдает слабостями — обстоятельство, которое весьма четко и даже резко оговаривается в пьесе. Недаром Калмыкова обращается к Шуре со следующими словами: «А я спрашиваю: ты способна серьезно отнестись к великому и опасному делу, к великим мыслям, ко всему, что пред тобой открывается? Это тебе нужно решить сразу и навсегда. Наступают решительные дни. Подумай. Не способна — отойди».

Это как бы обращение самого автора ко всем тем персонажам пьесы, которые пришли к пролетариату со стороны. Наступает решительный час схватки со старым миром. Поэтому Рябинин так разговаривает с Донатом, а Калмыкова с Шурой. В Тятине есть еще остатки интеллигентской бесхребетности, и эту неустойчивость нельзя толковать как психологическую черту, как бесхарактерность. Горький подчеркивает здесь социальный момент, расценивая его как интеллигентскую неустойчивость, с которой надо бороться не просто как с недостатком характера, — не столько упражняя в себе волю, сколько идейно перевоспитывав себя.

М. Яншин в мхатовском спектакле нашел свое решение возникающей здесь проблемы. Он показал Тятина мягким, деликатным по натуре человеком, положительно истолковывая это свойство, которое Тятин, естественно, сможет сохранить в будущем, когда он поборет в себе некоторые мешающие ему остатки интеллигентской бесхребетности. Он сможет мягко согласиться и мягко не согласиться, — но именно согласиться, будучи в этом отношении вполне определенным: либо да, либо нет.

Нерешительность Тятина, коренящаяся, повторяем, в его «интеллигентском» происхождении, может принести вред в тот момент, когда Тятину придется по стечению обстоятельств быть определенным. Горький освещает это в двух сценах — с Шурой и Рябининым. Шура — следует тут же сказать — не страдает интеллигентской слабостью. Она унаследовала волевое начало у своего отца, и в этой области ей нельзя предъявить никаких претензий. Это вопрос немаловажный, Шура и Тятин — родственники, живущие под одной крышей, и может возникнуть предположение, что тут особой разницы нет. Разница есть, и та же Калмыкова говорит про Шуру, что она «волевой человек» и что ей только «нужно образумить волю». Очень точно сказано: не просто обуздать, но именно образумить волю, отдать волю на службу разума, а не наоборот, — чтобы воля господствовала над разумом.

{268} Примером подобных же авторских оценок положительного начала в его героях, ведущих их в лагерь революции, и оговорок, каждый раз сопровождающих эти положительные оценки, является образ Пропотея, которого Мелания под видом бедняка-крестьянина посылает с контрреволюционной агитацией, рассчитанной на темные и суеверные слои населения.

Горький не случайно позволяет Пропотею рассказать про его отца — коновала, которого в 1902 году харьковский губернатор приказал засечь до смерти. Эти воспоминания самим Пропотеем воспринимаются сейчас острее в свете происходящих событий. Рассказ этот, сюжетно не обязательный, бросает определенный свет на Пропотея.

Можно предположить в Пропотее некий вариант Луки из «На дне», только того Луки, каким хотел его видеть Горький впоследствии, — ко всему притерпевшегося, холодной души человека, который утешает потому, что за это кормят. Один дьякон-растрига научил Пропотея, по его словам, что к людям «на боге подъезжать надобно, да понепонятнее, пострашней, они за это и кормить и поить легко будут». Так жил и живет Пропотей. «Однако ж все-таки… совесть-то скорбит. Я всю Россию из края в край прошагал, — продолжает он, — и везде беда, эх какая!» И вот «теперь вот», когда «начинается что-то», Пропотей не выдержал, ему «надоело… блаженным быть».

Как известно, Пропотей отказался служить Нестрашному с Меланией и даже изобличал их, за что был убит подручным Нестрашного. Судьба Пропотея на таком небольшом промежутке времени между событиями «Булычова» и «Достигаева» весьма симптоматична: какие сдвиги происходят в самых отсталых и темных слоях народа, если и Пропотею надоело служить господам?

Примыкая к этой же теме, история с Таисьей как бы подводит итог всей проблеме; и в самом деле, второй акт, где она преимущественно действует, заканчивается бунтом Таисьи. События довольно быстро просветляют эту темную и забитую голову, обнаруживая к тому же всю глубину ненависти, которая живет в закрепощенных и угнетенных людях. Вводится образ Таисьи с характерным для Горького мотивом обличения утешительской лжи. Таисия перелистывает комплект «Нивы» и говорит: «Картинки-то вот выдумывают хорошие, а живут, как псы собачьи». Она кругом видит обман и ложь, приученная Меланией к обману и лжи, терроризированная игуменьей, не смеющая обнаружить свою волю.

Сейчас, когда этой воле дана свобода, она способна развернуться, как туго сжатая пружина, со страстным желанием ударить, отомстить за свое унижение. Она готова везде видеть обман и подлость, и ей хочется ответить людям тем же злом, чтобы они, живущие подлостью, от подлости погибли; ей хочется, говорит она, так спутать всех людей, «чтоб все они изгрызли, истерзали друг друга». Она и к Глафире, и к Рябинину, и к Тятину готова отнестись с подозрением, — все, дескать, жулики, обманщики и подлецы. В ней живет слепая ненависть, которую {269} она хочет излить все равно на кого, она не видит ничего светлого и настоящего.

Здесь очень тонко показана эта еще не осмысленная бунтующая сила, которую предстоит умело направить.

Правда, пребывание Таисьи в одном доме с Глафирой и Тятиным заставляет ее уступить, посмотреть на них иначе, чем на всех, в чем она не хочет признаться перед собой, боясь поверить и быть наказанной за свою доверчивость. Все же глаза ее чуть светлеют, когда она смотрит на Глафиру, на Тятина. Последние помогают ей, и помощь их заключается хотя бы в том, что они смело дают название тому, о чем она думает, таясь от самой себя и страха, что ее ждет наказание игуменьи или господа-бога, Когда Тятин назвал Меланию волчицей, — мимоходом, как нечто само собой разумеющееся, — эта мысль ворвалась Таисье в голову и совершила там переворот: значит, можно называть вещи их именами, и ничего за это не будет, и гром тебя не убьет. Вот это освобождение от страха, в котором она жила, это внезапное чувство свободы, право на свободу, на личность, поразило ее.

Горький после первого прогона спектакля у вахтанговцев (7 октября 1933 года) предостерегал исполнительницу, указывая, что Таисье «несвойственна… суетливость». «У нее профессия соглядатая, — указывал дальше Горький, — причем она соглядатайствует в двух направлениях: потому, что это нужно для игуменьи, а с другой стороны… для себя, для нее лично…» «… Ее нужно острей делать, острей, наблюдательней и — более изумленной, недоверчивой, принюхивающейся ко всему…»

Судя по дальнейшим спектаклям, этот совет автора был воспринят актрисой З. Блажиной. Это уже не потерявшаяся между двух огней девушка-подросток, беспомощная и растерянная и потому озлобленная и хитрая (откуда появляются ее неуверенность и суетливость). Нет, она стоит обеими ногами на земле, она цепкая, злая, у нее все впереди, и она хочет знать, что происходит и кто окружающие ее люди. Отсюда та напряженная наблюдательность исподлобья, с какой она следит за людьми, и, наконец, решает, каков человек. Это должно в результате привести ее к каким-то выводам.

И А. Георгиевская в МХАТ, и Блажина в Вахтанговском театре — обе Таисьи оказались в центре внимания — в них наиболее остро и взволнованно была выражена нарастающая и готовая разразиться буря. Обе Таисьи находятся все время, так сказать, «на взводе» — в любую минуту можно ожидать «выстрела». В мхатовском спектакле Таисья мечется за перилами узкой лесенки, как в мышеловке, и эта обстановка стимулирует ее состояние, прорывающуюся в ее душе жажду выбиться на свободу. В вахтанговском спектакле она сбрасывает с себя черную камилавку, золотые волосы, словно вырвавшись из плена, бурно рассыпаются по ее плечам, — и вздох облегчения проносится по зрительному залу, а вслед за ним — радостная волна аплодисментов.

### **{****270}** 31

О трех революционерах — Лаптеве, Калмыковой и Рябинине, кроме имеющихся в пьесе ремарок, мы располагаем указаниями Горького после просмотра первого спектакля. Правда, эти замечания разрозненны и касаются исполнения определенных актеров, однако в них видна принципиальная точка зрения автора на его персонажей, к которой он старается склонить и театр. Театр же при всем внимании к пьесе несколько отклонился тут от толкования Горького.

Об исполнении Лаптева Горький говорил: «… Лаптев. Немножко чересчур строг… Он спокойно говорит. Несмотря на то, что он молодой, у него все-таки известный революционный опыт есть. Так что не надо ему кричать».

Об исполнении Калмыковой: «С Шурой разговаривает чересчур учительски. Она себе не позволит так говорить, она умная, опытная партийка, она так не будет говорить. Так напористо и так учительно. Она спокойно скажет это, увесисто, серьезно».

Об исполнении Рябинина: «В сцене с Достигаевым и Меланией он несколько излишне сердится. … как он говорит Тятину относительно прокламаций? Тут есть некоторое отношение человека, гораздо более жизненно и политически опытного, но не отношение сверху вниз».

Даже в отношении Бородатого солдата сказано, что «ему особенно беспокоиться, особенно говорить не нужно; он говорит спокойно».

Как видим, замечания одинакового порядка — все говорят «спокойно», а этого свойства не хватало исполнителям. Никто из героев не собирается стать выше другого, а в театре Лаптев «чересчур строг», Калмыкова ведет себя «чересчур учительски». Рябинин смотрит несколько «сверху вниз». Как видим, речь идет об одной и той же краске, которой пользовался театр и которую Горький просит, так сказать, соскоблить.

У театра было несколько «интеллигентское» представление о революционерах, Горький же настаивал на пролетарской точке зрения. Конечно, здесь не было речи об искажении, но весьма существенная и принципиальная неточность, конечно, имела место. Опасение Горького, высказанное в очень осторожной и деликатной форме, имело серьезное основание и действительно подтвердилось на просмотре вахтанговского и мхатовского спектаклей.

Вахтанговский Лаптев был строг и покрикивал, не отставал от него в этом смысле и мхатовский Лаптев. Когда Пропотей читает контрреволюционные «стихиры», Лаптев в пьесе спокойно, деловито-насмешливо обрывает его на середине: «Ну — будет!» — дескать, ясно, в чем тут дело. В спектакле он кричит на Пропотея, он не хочет больше слушать, не хочет, дескать, чтобы его агитировали. Совершенно не к месту и не ко времени ему здесь возмущаться и негодовать и не нужен этот угрожающий протестующий крик.

{271} Вообще Лаптев — человек лаконичный, деятельный, уместно было бы даже показать его скорее сдержанным и даже суховатым, чем возбужденно-эмоциональным. Он революционер и партиец, и, как говорит в тех же замечаниях Горький, с революционным опытом, поэтому деловая направленность его поведения характеризует его в первую очередь.

Эмоциональность больше подходит к Шуре, Таисье, даже Глафире, которую только характер и врожденная крестьянская степенность удерживают от слишком явного выражения преисполняющих ее чувств. А для Лаптева, Калмыковой, Рябинина характерны черты партийцев — руководителей и организаторов.

Еще дальше уходит от Горького в спектакле Калмыкова. Если, по свидетельству самого Горького, в вахтанговском спектакле она разговаривает «чересчур учительски», то в мхатовском спектакле у нее был и вовсе претенциозно-назидательный тон. Калмыкова — член партии с опытом и стажем, у нее есть навык к тому, чтоб разобраться в человеке и дать ему оценку, есть уменье обращаться с людьми. Шурку она понимает больше, чем та сама себя понимает, находясь во власти своих чувств и настроений. Природу этих чувств и настроений прекрасно видит Калмыкова. Разум, политический разум Калмыковой диктует ее тактику по отношению к Шуре, с которой, требует от нас Горький, она должна разговаривать «спокойно, увесисто», убежденно-убедительно, влиять на нее самой своей личностью, силой, в ней заключенной, чтоб в конце концов укротить взъерошенную Шуркину душу. Только так она добьется от Шуры, чтоб та взяла себя в руки и серьезно, а не озорно, посмотрела на жизнь и события вокруг нее.

Что же происходит во мхатовском спектакле? Калмыкова так кричала на Шурку, словно та перед ней в чем-то лично была виновата. М. Ф. Андреева на дискуссии в ВТО о постановке «Достигаева» в МХАТ (14 ноября 1938 года) говорила про исполнение Калмыковой: «Это не большевичка. Она ни на что не похожа, ни на большевичку, ни на революционерку, ни на подпольщицу. Почему она на Шурку орет — непонятно. Разве так людей убеждают? Так обращались с людьми, которых хотели привлечь?»

В самом деле, так нельзя привлечь, так можно оттолкнуть. Да тут есть и особые обстоятельства: Калмыкова упрекает Шуру в индивидуалистических настроениях, поскольку Шура хочет быть впереди коллектива, над коллективом, а не с коллективом. Однако Калмыкова в МХАТ не только не может преодолеть этот порок Шурки, но, наоборот, скорее его усиливает, она стимулирует подобную психологию, лично подавая пример «учительского», менторского, сверху вниз, обращения с людьми.

Есть в пьесе резко проводимая автором черта, которая отличает Лаптева, Калмыкову и Рябинина от «других». Если о «других» можно сказать, что они «не в себе», что они растеряны, то Лаптев, Калмыкова и Рябинин — они-то «в себе», они еще больше в себе, чем когда-либо. {272} Они обладают внутренней силой, спокойствием и простотой, в них вообще нет «романтической» приподнятости, той «романтичности», которая уходит своими корнями в идею «героя и толпы».

В таком именно романтическом свете хотели видеть революцию даже вполне доброжелательно относящиеся к Октябрю интеллигенты. Но Великая Октябрьская социалистическая революция — это вовсе не Французская буржуазная революция: иная почва, иные цели, иной дух, иной стиль, иная романтика наконец.

Внешность Рябинина Горький изображает весьма буднично: «Человек лет за 40, лысоватый, был кудрявым». Кажется, что Горький умышленно «снижает» Рябинина, не только вообще ставя своей целью показать тип революционного рабочего и большевика, но как бы подчеркивая, подчас полемически, его противоположность «революционеру» типа Звонцова, с его украшательскими атрибутами. «Был кудрявым», — с юмором пишет Горький про Рябинина. Было бы довольно ремарки, что Рябинин «лысоват», к чему, казалось бы, вспоминать, что он «был кудрявым»: реально-сценического значения это не имеет, за исключением, возможно, намека актеру на «озорную» молодость Рябинина.

В той же ремарке о Рябинине Горький отмечает: «Говорит не торопясь, с юмором». И дальше: «Всегда или курит, или свертывает “козью ножку”, или же держит в руках какую-нибудь вещь, играя ею». Он говорит, не торопясь, хотя и способен волноваться и увлечь других своим волнением, но он не наигрывает волнения, не взвинчивает себя. Он не устремляется к облакам с земли, чтоб, так сказать, снова свалиться на землю. Ибо земля, на которой Рябинин стоит обеими ногами, хоть и реальная земля, но земля движущаяся, земля будущего, а не та неподвижная земля, с которой Звонцовы совершали свои жульнические полеты. Потому Рябинин — очень реальная, трезвая фигура и вместе с тем подлинно героичная. Его неторопливость, как видно по его поведению и на что прямо указывают авторские ремарки, органически сродни его юмору.

Рябининский юмор часто ускользает от исполнителей. Очень важно иметь его в виду: легко преобразить живого и чувствующего Рябинина в начетчика и сектанта, который, не торопясь и не волнуясь, холодно излагает свою теорию, вернее, свою догму, или, еще точнее, свой «догматический», а не «творческий марксизм».

Была в актерском изображении революционера-большевика на нашей сцене некая догматика и некая «жестикуляция». Характерно указание Горького, что Рябинин всегда держит в руках какую-нибудь вещь, его руки привыкли к работе, а не к жестам. Здесь уместно снова вспомнить, как привлекали к себе внимание автора и руки Достигаева, руки спекулянта, комбинирующие соображающие, жульнические руки…

В отрывке «Христофор Букеев» говорится также о руках Букеева, будущего Булычова: «Он вообще часто прячет руки за спину, в карманы, скрещивает их на груди, он как бы опасается каких-то невольных движений рук своих, как будто они не вполне подчиняются его воле». {273} Букеев — Булычов со своей неудовлетворенностью, иронией и враждой к окружающим, недовольством собственной жизнью словно прячет что-то в глубине самого себя, и руки могут выдать, преждевременно и непроизвольно обнаружить его думы и намерения.

Наконец вспомним руки Звонцова — ораторские, патетические, томные, восторженные и вместе с тем «уговаривающие», плавно внушающие руки Звонцова.

А сейчас — рабочие руки Рябинина! К этим рукам Горький вернулся еще раз после просмотра «Достигаева»: «Это — действующие, умные рабочие руки, привыкли что-то делать. И все его как-то интересует: “А как это сделано?” Он все это видел, но тем не менее его интересует. Это человек, который смолоду привык что-то делать, хороший слесарь. Эта игра в руках у него должна быть».

Такие указания даны актеру не только для того, чтобы тот не упустил профессионального отпечатка в Рябинине, — тут оттеняется и психологический и даже идейный момент. Ибо у Достигаева не просто руки спекулянта, а у Звонцова — оратора, у обоих есть общая, роднящая их паразитически барская черта. Рябинин выступает в данном случае не только как рабочий, имеющий дело со станками или с инструментами, но как человек, который делает и переделывает вещи, у которого есть интерес к миру, к тому, чтобы его создавать и пересоздавать, строить и перестраивать. Вот эта, а не только «производственная», техническая, психология отразилась в руках Рябинина, почему Горький к ним так часто возвращается.

У Рябинина есть хозяйское отношение к миру как широкому полю для применения рук, — черта, которую чрезвычайно ценил в людях Горький. Эта черта рябининской психологии вообще, которая не могла не импонировать людям вокруг него, не только таким, как Тятин, но и таким, как Шура.

Рябинин появляется впервые в пьесе тогда, когда мы уже хорошо ознакомились с Шурой. Шура первая встречает Рябинина, всматривается в него, расспрашивает его, и так как Рябинин и для нас человек новый, то мы до известной степени знакомимся с ним через Шурку. А Шурка смотрит на него проницающим, пронизывающим взглядом, — вот он, тот самый товарищ Петр, большевик, главный, о котором она столько слышала. Рябинин производит на Шурку огромное впечатление; не собираясь производить на нее какое-либо впечатление, и хотя бы по одному этому производит впечатление.

В пьесе «Сомов и другие» комсомолец Мишка говорит: «Интеллигенты любят нравиться, все равно кому…». Это — истина, которую Шурка, конечно, неоднократно имела случай наблюдать. И вот она видит человека, который не старается нравиться, а хочет быть тем, что он есть, — понятно, почему сразу же откликнулась инстинктивно-правдивая натура Шурки. Рябинин испытывает удовлетворение не от того, что кому-нибудь нравится, его жизнь — не в этих тщеславно-личных интересах. Он хозяин мира, он полон ответственности за дело, которое он {274} делает, и само дело, и ответственность за него — вот что нравится ему, импонирует ему.

В нем есть хозяйское понимание событий, хозяйское отношение к жизни. Он и понимает события, и у него есть власть над событиями, ему ясно, что происходит, почему происходит, и куда должно все пойти дальше, он знает также, что без него, без его участия, без его ума, инициативы события не могут двигаться, знает, что история, законы которой ему известны, «рассчитывает» на его, Рябинина, участие. Зная законы общественного развития, он не воспринимает революцию как стихийное явление, в котором он стихийно же принимает участие. Он марксист-большевик, и ничего неожиданного, что может захватить врасплох, как «других», в революции для него нет. Он готовился к революции давно, — и вот наступил его час, подготовленный, а не только ожидаемый им.

Он обладает естественным превосходством не потому, что занимает руководящее положение, хотя он его и занимает, и не потому, что он выдающаяся индивидуальность, хотя он крупный человек. Его превосходство обусловливается правильным отношением к миру, отношением, которое в нем — не только «точка зрения», но которое вошло в плоть и кровь. Вот это и покорило насмешливую Шурку. Он опытный партийный работник, он различает людей, понимает, кто чем дышит, и быстро находит с ними контакт, имея для каждого понятный и доступный тому тон.

Он — неотделимая часть того события, которое называется большевистским переворотом. И вместе с тем он не рядовой партиец, как, скажем, Лаптев или даже Калмыкова, он не заурядный деятель. Однако из-за его скромности, противоположной выпячиванию своей «неповторимости» каким-нибудь Звонцовым, на сцене часто показывают Рябинина незаслуженно заурядным. Образ Рябинина пока еще не получил на сцене идеального воплощения, не получил и в МХАТ после явно неудавшегося Рябинина в Вахтанговском театре. Правда, И. Толчанов ставил себе особо сложную задачу, — он, по-видимому, хотел показать тип пролетарского революционера вообще, но эта задача не удалась даже ему, опытному и умному актеру.

Н. Дорохин во МХАТ поставил себе менее сложную задачу и успешнее с ней справился, и хотя его Рябинин не выглядит как импонирующая окружающим личность пролетарского вожака, все же это тип рабочего-большевика, менее по масштабам крупного, чем Рябинин, но возможного и существовавшего в исторической действительности. У Толчанова Рябинин скорее большевик-интеллигент, что не вполне соответствует роли (вспомним, что замечание Горького о рабочих руках Рябинина адресовано именно Толчанову); у Дорохина Рябинин скорее рабочий, действовавший в 1917 году, — тип, верный жизни вообще, но, повторяем, не соответствующий масштабу Рябинина.

Однако не трудно убедиться, что и у Толчанова, и даже у Дорохина было недостаточно ясное представление о том, каким должен, быть {275} большевистский вожак. Горький уже подметил этот взгляд сверху вниз у толчановского Рябинина, который больше идет от «интеллигентского», чем от пролетарского понимания образа вожака.

В рецензии И. Бачелиса[[38]](#footnote-39) сказано, что «этот дан с какой-то расчетливой холодностью, жестокостью, какой-то нарочито жестяной блеклостью». В другой рецензии кратко сказано: «Такой Рябинин (Толчанов) — не сила»[[39]](#footnote-40). «Исполнителю роли Рябинина (тов. Толчанов) не хватает красок для этого образа», — говорится в рецензии В. Млечина[[40]](#footnote-41). Именно не хватает красок, — можно сказать, что актер и не ищет этих более живых и теплых красок, опасаясь, что Рябинину, чего доброго, повредит «мягкость». Ничуть не повредит, это видно в пьесе.

Кто в чем-нибудь тверд и определенен, тот как раз и не боится мягкости. Боится мягкости, как правило, тот, кто не тверд и потому страхует себя безоговорочной жестокостью и холодностью. Мы знаем, что революционеры из мелкобуржуазной интеллигенции тем больше старались подчеркнуть в себе твердость и жестокость, чем меньше этой твердостью обладали.

В вахтанговском спектакле рассудительность и рассудочность Рябинина, по всем данным, исходила, так сказать, от «тезиса», который он вычитал в книгах и который прямолинейно «приспособил» к жизни. Это опять-таки характерно для интеллигента из мелкобуржуазной среды. На самом деле теория не делает Рябинина начетчиком, о нем можно сказать, что он от жизни приходит к теории, хотя она ему заранее известна и он ею руководствуется.

Ведь Рябинин и теоретик, и практик. Как указывает Горький в тех же своих замечаниях после спектакля, он человек, сам «все претерпевший». Это сказано в связи с отношением Рябинина к Таисье: «У него есть сожаление к ней; не то, что надежда, что из нее что-нибудь выйдет (хотя — почему? Может быть, и выйдет!), но он по натуре своей — все претерпевший человек, много видел…». У Рябинина отношение к Таисье строится на знании, на понимании психологии Таисьи, в чем ему помогали книги, но строятся эти отношения из живого и даже сердечного сочувствия к ней, озлобленной и искалеченной. Ведь сам он человек, которым помыкали, которого угнетали, но он знает, куда и как дать выход своей протестующей силе. Разум, а не рассудочность, Рябинина — вот что важно здесь для Горького.

О Рябинине мхатовском, Дорохине, сказано было (в рецензии Всеволода Иванова), что он «очень тактичен и умен», и эта столь общая формулировка не вызывает споров. Однако Дорохин шел все-таки больше от типажа, чем от типа революционера. К бытовой правдивости созданного им образа следовало бы добавить кое-какое философское его {276} осмысление. И это очень важно, потому что иначе, не ровен час, и прорвется кое-что, вовсе не имеющее отношения к типу пролетарского вожака. И если у Толчанова здесь победило и захватило, так сказать, весь плацдарм образа рационалистическое начало, то у Дорохина тоже моментами прорываются посторонние мотивы.

В рецензии журнала «Театр», на которую мы выше ссылались, зафиксировано следующее наблюдение: «… В разговоре с Таисьей Дорохин комикует, подмигивает Шуре, Глафире; у Горького он шутит с Таисьей, но шутка эта для того, чтобы подойти к Таисье, открыть возможность серьезного разговора с ней, — подмигивать же, как бы приглашая посмеяться над Таисьей, Рябинин никогда не станет». В том же Плане следует учесть еще одно замечание: «Рябинин разрывает на мелкие куски и бросает на пол эсеровскую газетку, которую показывает ему Достигаев, — жест нерябининский, фальшивый… Он, конечно спокойно отдаст экземпляр газетки обратно Достигаеву, не позволит себе дешевого жеста возмущения». И жест возмущения в этой сцене, и ироническая интонация в обращении с Таисьей — это все краски не из пролетарской, не из большевистской палитры, чуждые звуки, ворвавшиеся в тот лейтмотив образа, который был представлен нам Дорохиным.

«Эпический солдат», — сказал о Бородатом солдате автор и одним этим словом объяснил, чего он здесь добивается. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что Бородатый солдат — единственное действующее лицо в пьесе, не имеющее имени и фамилии. Эта сознательная и подчеркиваемая безымянность персонажа исчерпывающе разъясняет нам замысел автора. В Бородатом солдате виден не только народ вообще, революционный народ, но еще русский народ — его широта, задушевность, юмор, ясность ума, — и этот национальный мотив тоже имеет эпический характер.

Эпическое начало, если иметь в виду его сценическое воплощение, можно толковать и передавать разнообразно. Это прежде всего — эпическое спокойствие, которое в данном случае не есть ни мудрое бесстрастие, ни равновесие чувств. Это — спокойствие, вытекающее из глубоко органического ощущения своей силы, своей бессмертной неисчерпаемой народной силы, своей великой правоты. Эти придает фигуре безымянного солдата характер монументальности, подчеркиваемой соседством с Достигаевым. Нарицательное значение имени Достигаева нигде не обнаруживается так очевидно, как в этом случае.

Вертлявый, юркий, суетливый Достигаев рядом с могучей и кряжистой фигурой солдата — здесь дело не в игре на контрастах бытовой характерности обоих персонажей. Противоположность здесь выступает как два мировоззренческих начала — народное и достигаевское: извечный конфликт, при развязке которого мы присутствуем.

Если говорить о добродушии народа, представленного фигурой Бородатого солдата, в таком эпически былинном, символическом плане, то естественно, что добродушие нельзя понимать как благодушие, которому {277} чужды гнев, вражда и стихийная или осознанная ненависть. Нет, это выражение величия души, — это тоже глубоко национальная черта. Бородатый солдат не собирается мириться, еще менее — что-либо прощать Достигаеву; подобная идея, которую в свое время пытались приписать Бородатому солдату, вызвала бы с его стороны и удивление, и добродушный смех, и далеко не добродушный гнев. Он смотрит на Достигаева сверху вниз, но это — с той высоты, на которой он обретается и откуда он обозревает всю нелепость, никчемность и все бессилие достигаевского мира. Он удивляется тому, что человек бывает таким, и в этом удивлении есть даже момент своеобразного сожаления об этом подобии человека, о жалком и печальном унижении человеческой природы.

Он превосходит Достигаева своим человеческим взглядом на мир взглядом, которого Достигаев не только оценить, но даже понять не может, несмотря на всю свою наблюдательность. В превосходстве Бородатого солдата нет ни капли высокомерия, злорадства, желания быть выше другого.

Горький так объяснял Бородатого солдата: «Он эпический солдат. Черт его знает, чего он не видел на своему веку… он не то, что понял что-то, но он почувствовал, всем своим существом почувствовал: “Вот что надо делать…”».

Бородатый солдат, — и вахтанговский В. Кольцов, и мхатовский С. Калинин пользовались этим объяснением Горького, и следует сказать, что каждый выбрал для себя то, что, вероятно, ему было здесь ближе.

У вахтанговского солдата было больше эпического спокойствия и добродушия (быть может, не очень глубоко показанного), широкой и благодушной улыбки. Само явление подобного персонажа должно быть дано многозначительно — вот что, по-видимому, показалось главным Вахтанговскому театру, и именно после замечания Горького, что Бородатому солдату «особенно беспокоиться, особенно говорить не нужно: он говорит спокойно».

В мхатовском спектакле акцент ставился на другом: «Черт его знает, чего он не видел на своем веку». И вот перед нами — бывалый солдат, который прошел в жизни огонь и воду, хитрый, сноровистый, себе на уме! Он поглядывает на Достигаева, и видно, что раскусил его, всю его стратегию, и весьма насмешливо про себя его расценивает. Все это проявляется даже в некоторой бойкости обращения, сдерживаемого солидностью и степенностью старого солдата. Так возникла колоритная и типичная фигура того времени, один из миллионов, зашедший на сцену и как бы засвидетельствовавший, что эти миллионы существуют. Однако это была жанровая характерная фигура пожилого солдата из крестьян, и он не поднимался до обобщенного образа, образа миллионов, до широкого идейного масштаба горьковской темы.

### **{****278}** 32

Достигаева в Вахтанговском театре играл О. Басов, в Художественном — А. Грибов. Прежде всего вспомним, что в мхатовском спектакле был изменен финал пьесы, что отразилось на образе Достигаева в целом. Красногвардейцы, пришедшие в достигаевский дом, арестовали не только Нестрашного и Губина, но и Достигаева. Казалось бы, несущественная деталь: заодно, дескать, захватили и Достигаева, однако из-за этой «детали» изменилась и пьеса: показалась более поверхностной, чем при чтении, показалась легким наброском событий, с июля по октябрь, чуждым той мысли, которая наглядно была указана в заголовке пьесы и в имени «героя».

В пьесе Достигаев остается на свободе, потирает руки и скрывает в бороде улыбку, — можно сказать, ради такого финала и написана Горьким пьеса. Сюжетная линия поведения Достигаева проведена так, чтобы ее можно было довести до этой точки: остающегося на свободе Достигаева. В течение трех актов Достигаев не делает каких-либо активных шагов, и потому, что пока только обдумывает, какие именно шаги надо предпринимать, и потому, что воздерживается от всего, что преждевременно может бросить на него тень. Глубоким социальным инстинктом он чувствует обстановку и настороженно прислушивается к этому своему внутреннему голосу. Если «другие» готовы приступить к враждебным действиям, то Достигаев не допускает опрометчивых решений. Он чрезвычайно себе на уме, он «не дурак», он «соображает»; его нюх и его хитрость выручают его в самых рискованных положениях.

В результате ему нельзя предъявить никаких улик — нельзя поставить в вину ни слов, ни поступков против новой власти, даже еще до того, как эта власть образовалась. Он ловко выбрался из опасной мышеловки, в которой оказался из-за прихода к нему в заговорщических целях Нестрашного и Губина. Хочется сказать, что сам автор «способствовал» ему в этом, создав удачное стечение обстоятельств. Ради чего, спросим, способствовал? Ради того, чтобы оставить Достигаева на свободе. Антонина покончила с собой как раз вовремя, и Достигаев пользуется этим поводом, чтобы уклониться от разговора с Нестрашным и Губиным и чтобы расположить к себе, в крайнем случае отвлечь от себя подозрение со стороны Лаптева и красногвардейцев.

Перед тем как последние вошли в комнату, Елизавета, опередив их, вбегает и шепчет Достигаеву на ухо, кто пришел. Достигаев немедленно инсценирует возмущение. Стоя спиной к входящим красногвардейцам, он с криком набрасывается на Нестрашного и Губина: да как они смели приходить к нему с подобным предложением? Он доказывает таким образом и свою непричастность к заговору Нестрашного, свою лояльность, а в будущем, вероятно, будет ссылаться на этот же случай, как на доказательство своей симпатии к новой власти.

{279} Уже сейчас, когда Лаптев объявляет Нестрашному, что его заговор раскрыт, Достигаев симулирует негодование: «Так вот с каким делом пришел ты ко мне. Порфирий Петров? Вот в какое преступление против народа хотел ты втянуть меня?» Как видим, Достигаев декларирует, что он на стороне народа. Наконец Бородатый солдат говорит Достигаеву, что вокруг него, Достигаева, «скандального», то есть компрометирующего, «не слыхать было». Зачем автор дает эту реплику Бородатому солдату? Только затем, чтобы вполне обосновать свой финал — Достигаев остается на свободе. При этом финале становится очевидным, что дело Достигаева еще впереди, его «сюжет», его драматические «перипетии» впереди, его пьеса «впереди».

Горький собирался после «Достигаева» писать следующую пьесу своего драматургического цикла. И тут, в советское время, Достигаев должен был занимать видное положение — он ответственный работник, видимо, спец по торговой и финансовой части. Возможно, что в этой пьесе Достигаев выполнял давний свой замысел — «ножку… подставить на крутом-то пути…», — однако попадался. Вот где, следовательно, произошел бы долгожданный арест Достигаева.

Но сейчас в пьесе, о которой идет речь, Достигаев только ядовитый корешок, на котором, придет время, вырастут и ядовитые цветочки, и ядовитые ягодки. А театр, — мы отдаем должное его благородным намерениям, — сразу, так сказать, вырывает этот корешок, словно впереди окажется лишь тишь, да гладь, да божья благодать, словно и не будет впереди ожесточенной классовой борьбы. Автор в «Достигаеве» предостерегающе говорит: «Продолжение следует», а театр нетерпеливо ставит: «Конец».

Подобная в историческом плане самоуспокоенность не могла не отразиться на толковании центрального образа. Грибов, игравший Достигаева и знавший заранее, чем все это кончится, знавший, что Достигаева заберут вместе с Нестрашным, что никакие ухищрения не помогут, не очень-то пытался и ухищряться. О грибовском Достигаеве в одной рецензии[[41]](#footnote-42) было сказано: «увертливый, скользкий, как горошком сыплющий язвительными поговорочками», а в другой рецензии[[42]](#footnote-43): «подвижной», умеющий «проникнуть в самомалейшую щель, а если понадобится, то и ускользнуть». Словом, грибовский Достигаев скорее представлял некий психологический тип вообще, чем тип социальный; перед нами просто человек «увертливый и скользкий», обладающий счастливым в данных обстоятельствах характером, человек, которому в этом смысле повезло, как не повезло Нестрашному с его мрачным характером или Губину с его откровенным характером.

Мы не хотим этим сказать, что никаких социальных мотивов в образе, созданном Грибовым, не было. Нет, он сумел обнаружить очень важную, типично достигаевскую черту своего героя, его паразитарную, {280} его «гурманскую» сущность. Достигаев противоположен Булычову — даже в их именах есть это противопоставление. Если Булычов по натуре своей созидатель и деятель, то Достигаев — обладатель и потребитель. Историческая роль буржуазии была сыграна, и Достигаев — это уже не творческая, это уже загнившая буржуазия. Если для Булычова важно было дело, успех дела и, может быть, гордость, что его руками сделано дело, то Достигаева интересует, что можно извлечь из дела, доходы от дела. Это психология рантье и спекулянта, психология приобретательства, «достигаевщина».

Этот важный социальный мотив был правильно найден Грибовым, который к тому же давал своему герою известный гурманский и эпикурейский лоск, что не расходится с образом. Достигаев, как лакомка, смотрит на жизнь и очень толково в ней разбирается. Есть в нем и некий европейский налет, который в исполнении Грибова порой все же имел чересчур «иностранный» оттенок. Высказывания актера могут объяснить нам, откуда у нас возникло подобное впечатление. Грибов пишет: «Конечно, совсем не случайно Горький рисует Достигаева таким германофилом… Достигаев все время говорит о немцах с особой симпатией, с особым увлечением, он постоянно призывает учиться у немцев, подражать немцам. Ему необычайно импонирует все немецкое. И мне кажется правильным, чтобы это нашло свое отражение и в его внешнем облике. Я хочу показать Достигаева человеком педантично-подтянутым, застегнутым на все пуговицы, человеком квадратным, даже с квадратным лицом. И, конечно, он вылощен, выхолен».

Еще было бы понятно, если бы в этом желании Достигаева походить на «европейца», «эпикурейца», оставаясь пока что, по выражению Елизаветы, «еропукейцем», актер и видел свою задачу. Однако он идет дальше и показывает Достигаева педантичным, да еще в такой степени, что он «застегнут на все пуговицы».

У Горького он — русский, «Васька Достигаев», как называет его Булычов, он сыплет русскими поговорками и складными словечками, а не книжно-иностранными выражениями. Это буржуа нашего, отечественного происхождения (что само по себе немаловажно), и не к чему его переряжать в немца, хотя он, как истый мещанин, готов восторгаться всем «заграничным». И следует сказать, что его «квадратное» лицо с бритым подбородком ему меньше к лицу, чем, скажем, та бородка, которую мы видели у Достигаева — Басова в Вахтанговском театре. Да и сам Грибов не может все время отстаивать принципиально утверждаемую им «квадратность» Достигаева, как сейчас увидим.

В интересном очерке о Достигаеве Е. Мейеровича[[43]](#footnote-44) сказано, что у грибовского Достигаева «движения четкие, но не резкие, скорее — округлые». Как видим, ничуть не квадратные. Очень тонко подмечен тем же критиком еще один достигаевский жест у Грибова — во время речи Достигаева о том, что надо заключать мир с немцами: «“Сначала — мир, {281} а потом…”. Фраза завершается очень выразительным, змееобразным, лавирующим движением руки». Квадратный, застегнутый на все пуговицы, педантичный, подтянутый Достигаев не сделал бы подобного жеста. В этой же статье сказано: «Когда человек вечно в движении, его труднее разглядеть и понять, а Достигаев, который всех хочет разглядеть и понять, сам старается оставаться неопознанным и непонятным…».

Все это верно, но не следует переоценивать это наблюдение в отношении грибовского Достигаева. По Грибову, все поведение Достигаева диктуется главным образом его личными интересами, ему наплевать на весь мир и на свой собственный класс, ему важно самому выскочить из передряги. Конечно, можно и так толковать Достигаева и даже для этого найти основание в пьесе. Достигаев говорит: «Считаю так, что основной вопрос: с кем я? Ответить — просто: ни с кем, только с самим собой». И еще: «… я — сам себе комитет! Я — не Варвара Звонцова, — партию не представляю…».

Но если это высказывание взять как «зерно» образа, то Достигаев в целом обнаружится как тип приспособляющегося, устраивающего свою жизнь прощелыги, которому нужно одно — чтоб ему лично как-нибудь прожить, а там хоть трава не расти. Подобное толкование снижает горьковскую пьесу политически и социально. Это «зерно» в какой-то мере прельстило Грибова, несмотря на то, что в пьесе содержатся существенные показания протки подобной трактовки.

Рябинин не требует от Достигаева, чтоб тот воспринял новые взгляды и разделял большевистские идеи. Он требует от него, опытного, хозяйственного человека, только честной работы, лояльности, отказа от вредительских и реваншистских мечтаний.

«Достигаев. Трудно будет вам, товарищ Рябинин, хозяйствовать без помощи опытных людей.

Рябинин. Найдутся. Ваши же, кто поумнее, станут честно работать с нами».

По сути дела, Рябинин выступает с деловыми предложениями: кто поумнее, поймет, что сопротивление бесполезно, и будет выполнять свои обязанности перед новой властью. Рябинин не строит тут себе никаких иллюзий насчет Достигаевых, он дает понять, что это расчет, но честный и определенный. Если бы Достигаев имел в виду только свои личные интересы, не хотел ничего иного, лишь бы ему лично тепло было, — он, вероятно, пораздумал бы над этим предложением, тем более что Рябинин адресуется к его уму. Однако вот как он реагирует:

«Достигаев *(соображает)*. Которые поумнее, спасутся, значит… Это все-таки утешение… для дураков!»

Следовательно, он не принимает предложения Рябинина, следовательно, он не собирается плевать на весь мир и на собственный класс. Он достаточно дальновиден, чтобы понять, насколько его благополучие связано с благополучием его класса, всего классового строя, от которого он вовсе не собирается легкомысленно отказываться: по его оценке это подходило бы «для дураков». А он не дурак. Он не дурак, чтоб связываться {282} с Нестрашным, Губиным и Звонцовым, потому что их политика обречена на неудачу, но он и не дурак, чтобы идти на капитуляцию, к Рябининым. Как же быть? Что же делать? Вот в этом-то и вопрос.

«Мелания. Эх, Василий! Не то вы делаете…

Достигаев. Хуже. Мы ничего не делаем».

Он готов бы делать, но не знает, что именно нужно, во всяком случае, не то, что делают Звонцов с Нестрашным.

«Мелания. Солдат поднимать надо.

Достигаев. Не по силам тяжесть».

Он понимает одно — надо выждать, притаиться, а сейчас присматривается и старается приспособиться к событиям, приспособиться совершенно беззастенчиво («Деды и прадеды наши из рабочих вышли, отцы с рабочими жили — трудились, почему же и мы не сумеем?»), чтобы, когда придет время, подставить ножку новому строю. Следовательно, он думает не о том, чтоб ужиться с новым строем, а о том, чтоб ложной демонстрацией своей уживчивости усыпить бдительность враждебного лагеря. Такова его «сверхзадача».

Игнорировать эту задачу и ограничиваться обыгрыванием его комической и забавной приспособляемости (которая все равно, как мы знаем, ему не помогла), да и вдобавок вводить в пьесу своевременный или, вернее, заблаговременный арест Достигаева — это значит не проявить бдительность в широком смысле слова, то есть не учитывать борьбу за социализм, продолжающуюся уже после Октябрьской революции.

Вспомним, что именно к Достигаеву приходят за советом Нестрашный и Губин, а Павлин подтверждает, что Достигаев авторитетен для них, и не столько потому, что он политический деятель (в этом качестве он никогда не выступал), сколько потому, что в нем сама, так сказать, «мудрость» класса, «себе на уме» класса. «К твоим словам люди внимательны», — говорит Достигаеву скупой на похвалу Нестрашный.

А Павлин добавляет, что за ним, за Достигаевым, люди «пойдут». Не за Нестрашным пойдут и не за Губиным или даже Звонцовым, которые скомпрометировали себя и планы которых провалились, а за Достигаевым, хотя он попивает «бордо» и человек «легкий». Легкий — легкий, а хватить может тяжело, вопрос только, когда и где? Вот о чем думает Достигаев, а не только о том, чтоб самому вынырнуть, а другие-де пускай их себе погибают. В спектакле МХАТ все эти заявления Нестрашного и Павлина кажутся необоснованными, неубедительными, ибо Достигаев не подтверждает их как-никак довольно авторитетной оценки. В нем при всей его легкости должна быть устойчивость, при всем его эпикуреизме — деловитость.

Грибов порой и поднимался на эти высшие ступени, но долго там не удерживался и снова возвращался к своей более привычной, а может быть, впрочем, и более «доходчивой» задаче. Это был облагороженный эпикуреизмом, приосаненный европейской солидностью, но в конце концов юркий, ловкий и хитрый делец, который обмозговывает, как бы {283} ему с наименьшим ущербом выбраться из трясины, где он, не дай бог, может застрять вместе с другими. Вот он стоит, покачиваясь на носках, или мелкими шажками проходит через зал, или вертит задумчиво на пальце кольцо, — во всех этих немых сценах он, казалось нам, обдумывает одно: как ему выкрутиться?

Правда, моментами Грибов придавал Достигаеву нужную серьезность. Тогда Достигаев как бы вспоминал, что он все же лицо, на которое обращены взоры и «своих», надеющихся на него (и не без основания: шпионаж, вредительство, подготовка интервенции — все было при содействии Достигаевых), и «чужих», которые чувствуют в нем врага. Вот, например, сцена, где Достигаев у Грибова по пальцам считает, кто, собственно, враги. «Тятин, Лаптев, Шурка…» — он пренебрежительно быстро загибает палец за пальцем и вдруг задерживается и ожесточенно допытывает сам себя: «Рябинин… Вот Рябинин этот… в каком количестве?»

Вот это точно и метко. Как видим, не о себе думает Достигаев, и он сразу здесь вырастает до представителя, идеолога класса, а не остается просто заурядным карьеристом, приспособляющимся в новых условиях. Это представитель интересов класса, который собирается вести борьбу и не скоро сложит оружие. Вот в какую фигуру вырастает в этой сцене грибовский Достигаев. Но вырастает, чтоб сразу же снова уменьшиться в росте.

Беседа Достигаева с Рябининым — серьезная и многозначительная встреча, это разведка, прощупывание противника со стороны Достигаева. Он тут серьезнее, чем когда-либо, ибо тут он видит противника воочию и проверяет то, о чем много думал. У Грибова же он слишком «вьется вокруг Рябинина», как сказано было в одной рецензии. Он явно хочет понравиться Рябинину, он слишком кокетничает с ним. Понятен его расчет, но не только этот личный, элементарный расчет важен ему здесь. Его всерьез, в самом деле интересует то, о чем он спрашивает. Правда, он спрашивает в полушутливом тоне, но и Рябинин, отвечая, в сущности, очень серьезно, тоже говорит в полушутливом тоне.

Заискивающе-улыбающееся лицо и одновременно очень внимательные и даже пристально-пытливые глаза характеризуют состояние Достигаева в эту минуту. Задача его в сцене с Рябининым не в том, чтобы только юлить и заискивать. Достигаев при внешнем любезном безразличии очень жадно, страстно, можно сказать, всматривается в Рябинина, — вот он рядом, тот, кто несет ему уничтожение. Представляем себе, что он внутренне даже взволнован и ему не до пустяков в данную минуту, так же как не до пустяков Рябинину, который тем более внимательно присматривается к Достигаеву, чем больше за этой внешней улыбчивостью «уживчивого» человека чувствует опасного врага.

Грибов очень точно воплощал достигаевский юмор, достигаевское гурманство, вкус к жизни. Басов был куда скромнее на эти краски, это был менее эффектный и менее шумный Достигаев, и в этом смысле Басов кое в чем серьезно обкрадывал себя: его приспособляемость приобретала {284} порой чересчур вкрадчивый, уклончивый, излишне незаметный характер. Преобладала у него «серьезная» линия. В нем была та историческая значительность, которая, бесспорно, наличествует в образе Достигаева. В ремарке первого акта о Достигаеве сказано, что он «мелькает на сцене в продолжение всего акта». Сказать так о грибовском Достигаеве, хотя он, поскольку нам помнится, все время на сцене, мы не решились бы: много другого народа, кроме него, проходит по сцене. Нельзя сказать, был ли он все время или только зашел: его присутствие было необязательно, можно было и не заметить его.

У Басова вы все время видели Достигаева, и как бы вас ни отвлекали другие персонажи, вы и его видели, не забывали о нем, не могли забыть. Он был сосредоточен, что-то таил в себе, что-то держал про себя и не выпускал, и эта вот «тайна» привлекала, интриговала зрителя. Весь ритм достигаевского поведения у Басова был непохож и даже противоположен «другим», он в этом смысле был как бы осью «других». Он прислушивается, приглядывается, принюхивается, подходит к одной группе, к другой, к третьей, вступает в беседу, затем как бы остается один — вы видите, что он наедине с самим собой, хотя кругом много людей, и это вполне соответствует ремарке Горького: «Оставаясь один, задумчиво посвистывает». Один — это не значит, что кругом никого нет, — нет, он одинок в присутствии всех, он сознательно уединяется, чтоб освоить услышанное, освоить и оценить: в этот-то момент он «задумчиво посвистывает».

О нем нельзя сказать, что он юркий, что он скользкий или что он рассыпается горошком. Правильнее будет сказать, что он эластичный, гибкий, «проникающий», вкрадчиво-мягкий и при этом не производит комического впечатления пролазы. У Достигаева мало слов в первом акте, меньше, чем у Варвары, Звонцова, Губина, Павлина, Бетлинга. Задача его не в том, чтоб говорить, а в том, чтоб слушать. И нам интереснее смотреть на него, когда он слушает, чем на других, когда они говорят.

Он слушает либо с целью предупредить опасность только для собственной персоны, и тогда юркость и округлость естественно возникают в нем; либо с целью более далекой, и тогда возникает более сложный облик. В первом случае зритель отнесется к Достигаеву только пренебрежительно-насмешливо, во втором — еще и настороженно-внимательно. Достигаев — добродушный хозяин купеческого клуба: он гостеприимно подходит ко всем и каждому, но в душе он насторожен.

И если у Грибова важно то, что Достигаев гостеприимный, легкомысленный, уживчивый и веселый, дескать, кривая вывезет, и серьезность только моментами ощущается в нем, то у Басова скрытая озабоченность чувствуется все время и в свою очередь вызывает к себе настороженное внимание. У одного — Достигаев весь на виду, открытая натура, он естественно-дружески, даже фамильярно подходит к любой группе гостей, чувствуя себя как хозяин. У другого — он сохраняет некоторую дистанцию, он слушает чуть-чуть издали, наклонившись ухом {285} вперед, — это склоненное ухо до такой степени характерно для него, что создается впечатление будто у него такая привычка. Однако он не просто прислушивается, он еще думает. Думает, спрятав руки в карманы (напоминаем еще раз указание Горького), думает, сморщив лоб, думает, механически играя пенсне, — просто молчит и думает.

Молчание — его главное дело в пьесе, в тишине этого молчания зреет его будущее, его планы, и это неторопливое размышление видно во всем — и в том, что он на людях одинок, и в его задевающей, царапающей манере задавать вопросы, и во взгляде, каким он смотрит на собеседника и как бы за спину собеседника, словно там видит судьбу его, — все это выдает тайную игру его помыслов.

Его молчание — действие. Все шумят, нервничают, высказываются, жестикулируют, бегают вокруг друг друга: что делать, как быть? Он один — сам по себе, ни к кому не обращается, кроме как к самому себе. Когда Нестрашный говорит Бетлингу про Временное правительство; «Иные называют его — беременное; будто бы социалисты изнасиловали его», — Достигаеву — Грибову до такой степени нравится это словечко, это «мо», которое он вечером не преминет воспроизвести, что он вынимает записную книжку и с удовольствием, смакуя, записывает его. Подобной легкости нет у Достигаева — Басова, хотя и он, конечно, человек, который жизнь любит и этого не скрывает и наслаждается своим «бордо» и своей Елизаветой, и весьма доволен тем, что он не дурак, — не без самодовольства человек! Однако не настолько, чтобы забыть, в какую ситуацию он попал.

Таким беспечным он мог быть в пьесе «Булычов», — здесь он серьезнее — «делу время, потехе час», он потехе и уделяет час, но не больше. Он выслушал остроту насчет беременного правительства, усмехнулся, оценив ее, но не забыл, ради красного словца, «матери и отца»: он-то о них — о жизни, о семье, о будущем, о прошлом — помнит больше, чем когда-либо.

И вот он ходит по комнатам и думает, думает и ходит, послушает какой-нибудь разговор, сам кое-что от себя скажет и снова думает. Дело обстоит даже не так, что он только наслушался разговоров и вестей и отсюда делает выводы, как ему быть. Он все время в процессе размышления, а все, что он узнает, прислушиваясь и подслушивая, служит только материалом для его размышлений.

В Достигаеве силен не только его инстинкт, безошибочно улавливающий, чем пахнет в воздухе, — в нем силен и «разум»; не только интуиция и наитие, но и наблюдение, размышление, рассуждение про себя — иногда его выдают здесь руки, вступающие с ним в интимную беседу. Каждое слово, сказанное им, — и насчет прирученных немецких социалистов (вот, дескать, как надо было работать), и насчет Дарвина (вот это, дескать, закон жизни, теоретическое обоснование инстинктивно найденного им закона приспособления), — обнаруживает работающий ум, не только хитрость — ловкость ума, но и способность к анализу, хотя, конечно, у него не бог весть какой ум.

{286} Его размышления не мешают ему предаваться эпикурейству и попивать «бордо», но он настолько в сфере происходящих событий, что хотя держится в стороне, но оказывается в центре внимания. Он окружен массой лиц, разговаривающих, спорящих, ораторствующих, жестикулирующих. Вот они: Нестрашный, и Рубин, и Антонина, и Бетлинг, и Звонцов, и Варвара, и Жанна, и Тятин, и Шура, — но как бы вам ни были интересны эти лица, вы каждый раз невольно ищете рядом Достигаева — Басова, и в самом деле, он где-то тут, около. Около! Вы все время чувствуете присутствие Достигаева, и это постоянное присутствие есть драматический нерв Достигаева у Басова.

В печати отмечали «незаметность», «серость», «локальность» окраски роли у Басова, которая помогает ему, так сказать, слиться с фоном. Бесспорно, что это достоинство переходило в недостаток, потому что неприметность существовала иногда не только для окружающих на сцене, но и для нас, зрителей, и это было уже напрасно. Достигаев — Басов мог бы порой вести себя иначе, для чего были поводы и подходящие случаи. Он мог, не рискуя, превалировать перед другими, показать себя более живым, энергичным и даже страстным (он очень жизнелюбивый человек!), показать свое «нутро» и тогда, когда он говорит о «подножке», и когда беседует с Рябининым, и когда, огорчаясь, говорит Мелании: «Мы ничего не делаем», — чтоб мы увидели в нем не только умного, осторожного и выжидающего человека, но еще и способного на ту деятельность, от которой он пока себя удерживает.

Следовательно, его внешне нейтральный мышиный цвет, столь подходящий для мимикрии, не должен закрашивать целиком весь образ, но оставлять и некоторые просветы.

Достоинства и недостатки обоих Достигаевых — Грибова и Басова — определяют как бы две линии возможного исполнения этой роли, не исключающие одна другую, и оба могут быть отправной точкой для решающего и полноценного воплощения образа Достигаева на сцене.

# **{****287}** Часть девятая

### 33

В большинстве наших театров ставился второй вариант «Вассы Железновой», но для объяснения сложных ходов пьесы и вызванных этим поисков актеров, особенно же исполнительницы роли Вассы, мы наряду со второй Вассой постараемся освежить в памяти и ее первый вариант.

Первая «Васса» была написана Горьким в 1910 году. В 1935 году в связи с желанием театров поставить эту пьесу Горький решил ее пересмотреть. Работа настолько увлекла его, что в результате появилась новая пьеса, хотя и под тем же названием. В этом можно убедиться, взглянув на список действующих лиц, резко отличный от списка первой пьесы. Любопытно, что отчество первой Вассы было Петровна, а сейчас она — Борисовна. Может даже показаться странным, зачем понадобилось {288} автору менять отчество героини — значения для хода действия эта деталь не имеет, да и редко зовут Вассу в пьесе по отчеству. И тем не менее Горький зачеркнул «Петровна» и написал «Борисовна», причем, кажется нам, сделал это не для зрителя, а для себя. Он уже видел перед собой иную Вассу; и чтобы прежний образ в его авторском, чисто внутреннем творческом процессе не выталкивал нового, он хотел иметь дело с Борисовной, а не с Петровной.

Мы останавливаемся на этой догадке с целью подчеркнуть, что вторая «Васса» не просто вариант, а новая пьеса. Актрисе, углубляющейся в роль Вассы Борисовны, обязательно захочется оглянуться на Вассу Петровну, повстречаться с ней, и эти встречи могут оказаться во многих отношениях плодотворными.

Выбор фамилии «Железнова» нельзя считать случайностью. Горький любил пользоваться значимыми именами. Вспомним хотя бы Башкина, Достигаева, Звонцова, Булычова. Вспомним к тому же, что первая «Васса Железнова» имеет еще подзаголовок «Мать». Эти два названия стоят рядом и как бы оспаривают главное место друг у друга; но каждое из них в отдельности далеко не выразило бы мысли Горького, которая как раз раскрывается в сочетании этих двух названий, вернее — в их соперничестве, в их борьбе.

Мотив, определяющий развитие действия первой пьесы, можно найти в словах Вассы: «Рушится все дело! Тридцать лет работы — все дымом, дымом! Годы были — тяжелые, убытки — большие… Работников — нет, а наследников — много… А наследники — плохи!.. Для чего трудились мы с отцом? Кому работали!.. Строили — года, падает — днями… обидно… Непереносно!»

Дело, которое создала Васса, разваливается, так же как распадается семья, которую она тоже создавала. Семья большая, и Вассе, хочется видеть в ее среде дружбу, сплоченность, взаимную помощь и радость людей, работающих для общего «дела», того дела, на создание которого Васса и Захар Железновы потратили тридцать лет жизни.

Васса недоумевает, почему все разрушается, почему все пошло «дымом». Она принадлежит к числу тех ярких, одаренных и энергичных натур, целая галерея которых выведена в произведениях Горького. Захар Железнов вышел из простых мужиков, так же как Илья Артамонов, так же как Игнат Гордеев, так же как Егор Булычов и многие другие.

Могучая энергия этих людей, их крепкая сметка, смелый размах инициативы развивались, да и вызывались духом того времени, который связан с разрушением крепостнической России и быстрым развязыванием капиталистических отношений. Но капитализм, выведший на историческую арену этого рода людей, в условиях русской действительности уже в процессе своего первоначального развития обнаруживал противоречия, свидетельствовавшие о его близкой гибели. Время, когда происходит действие «Вассы Железновой», наполнено признаками этой неизбежной гибели.

{289} Васса не видит, конечно, истинной причины своих бед и с тем большим отчаянием и угрюмой энергией борется со страшной опасностью; борется неутомимо, но каждый раз с внутренним страхом и смятением спрашивает: отчего все пошло дымом? Ответа в пьесе Васса не получает, хотя пьеса в целом служит этим ответом. Впрочем, Васса услышала этот ответ, когда внутренняя мысль пьесы была четко сформулирована во второй «Вассе Железновой», для чего в пьесу вступил новый персонаж — революционерка Рашель.

Итак, дело идет «дымом». Но разрушение, самое для Вассы чувствительное, происходит внутри семьи. Васса хотела бы видеть своих детей такими же, какова она сама и ее муж Захар, столь же энергичными, предприимчивыми, ловкими. На деле оказалось иначе.

Старший сын Семен уже не хочет работать, как работали его родители, дух предприимчивости совершенно чужд ему. Он — под башмаком у своей жены и словно бы находит в этом своего рода удовлетворение, даже удовольствие, отвечающее его склонности к пассивности. Младший сын Вассы еще безнадежнее старшего. У Семена есть цель, пусть мещанская, пусть не железновская (жить за счет доходов от ювелирного магазина, а самому играть на фисгармонии), но все же как-никак цель, «стремление». Павел живет без всякой цели, без всякого смысла, он и не любит и не хочет работать, он даже не знает, как это следует понимать: «работа». Развращенный атмосферой, господствующей в доме, физически неполноценный, не знающий, куда себя девать, он, истерически угрожая самоубийством, в свое время настоял на том, чтобы его женили на красивой и сильной Людмиле.

В этом браке он инстинктивно ищет возмещения своего морального и физического убожества. Жена брезгует им, но он тем более жадно тянется к ее цветущей жизненности. Он умоляет сестру Анну: «… Научи ее любить меня… научи ее! Я ее так люблю — меры нет!» Это трагическое бессилие приводит к тому, что Павел становится озлобленным, готовым на любую пакость, кликушей. Ни с того, ни с сего он бьет конторского мальчишку, травит кота, душит голубей. Мысль и воля его совершенно размягчаются. Пьеса характеризует его в лаконичном диалоге:

«Васса. … Ты что, Павел?

Павел. … Так.

Васса. Всегда — так. А что такое — так?

Павел. Ничего…

Васса *(смотрит на сына с недоумением)*. Господи Иисусе… откуда это идет? Какие-то все никудышники… бездельники…»

Все наследники требуют своей доли из «дела», но не для того, чтобы «дело» укреплять, а, наоборот, для того лишь, чтоб растранжирить, расшатать его. Павел тоже требует «доли». А зачем она ему? Для какой цели, — он и сам не знает: «так!».

Итак, никчемные «наследники» собираются разбазарить по частям «дело». И Васса мобилизует весь свой сильный ум, характер, опыт для {290} борьбы с этой угрозой. Она вырабатывает воистину стратегический план и выполняет его: путем всякого рода преступных маневров она лишает наследства своих детей. Ведется борьба, и Васса побеждает.

Много стоила ей эта победа и физических, и моральных жертв, зато «дело» спасено. Если не удались сыновья, считает Васса, то удадутся внуки, — она с надеждой смотрит на будущее. Силы, грозившие ее «делу», как будто разрушены, но драма здесь в том, что это как раз те силы, которые только и могли продолжать «дело». На что же она надеется? Она говорит: «внуки». Но мы-то знаем, что в деле Артамоновых, еще более крупном, чем дело Железновых, внук старого Артамонова Илья ушел к революционерам. Страшное предзнаменование.

Итак «Васса Железнова» показывает распад и разложение русской (буржуазии — это основная тема первого варианта «Вассы Железновой».

Есть в этой пьесе еще тема, очень Горькому дорогая, — тема материнства. По этому поводу В. В. Боровский написал свой превосходный критический этюд: «Две матери».

Вот что он писал:

«Благодаря своей безнадежной бедности, Ниловна (“Мать” Горького. — *Ю. Ю*.) не привязана к вещам, ибо их у нее нет, вещи не имеют над нею власти, не повелевают ею, она не сидит у них в кабале. Она — свободный человек. И ее чувства свободны. Ее материнская любовь может безбоязненно идти по всем опасным путям ее сына, ибо она не рискует встать в противоречие с какой-либо силой, которой она добровольно закабалила себя. Единственная сила, становящаяся поперек этого пути, — внешний гнет, но пути ее сына как раз умышленно идут в сторону этой силы для борьбы с нею.

Напротив, Васса продала свою волю, свой ум, свои силы дьяволу золота, и все ее чувства и действия отныне подчинены воле этого хозяина».

Таким образом, Васса наказана несчастьем, порождаемым тем противочеловечным обществом, которое она же, Васса, поддерживает и укрепляет.

Эта большая мысль, заключенная в пьесе Горького, становится очевидной, художественно ощутимой благодаря тому, что Горький вызвал у нас симпатию к Вассе-матери, к ее материнским страданиям. В некоторых постановках «Вассы Железновой» и актрисы, игравшие заглавную роль, и постановщики стремились устранить такого рода симпатию к героине, опасаясь, что она перейдет в симпатию к… купчихе. Что и говорить, эти актрисы и режиссеры в значительной степени ослабляли как раз ту идеологическую линию, за чистоту которой они так простодушно сражались.

Энгельс говорил, что с появлением частной собственности возникает заинтересованность в наследовании, а рождение детей, наследующих имущество, — единственная цель браков в собственническом обществе.

Этот собственнический закон господствует в доме Железновых. Главой этого дома оказывается, однако, женщина — Васса Железнова, которая {291} связана со своим потомством не только экономическим законом накопления и наследования, но и естественным законом материнства. В столкновении этих начал — внутренняя тема пьесы. В естественное чувство матери вторгается собственнический закон и калечит свободное чувство материнского счастья.

Васса любит своих детей, но ради этой любви она должна видеть кругом врагов. Она хочет бескорыстно отдаться этому чувству, но ради этого должна быть корыстолюбивой. Она хочет счастья свои детям, но какое же это счастье, если она должна идти на преступление? Не отравлено ли само счастье, если оно связано с преступлением? Она окружена видениями своих жертв, и хотя находит для себя моральное оправдание, все же, испытывая удовлетворение, не испытывает радости.

Корысть противоестественно вмешивается в область материнства, область, с которой как раз связано понятие бескорыстия и самопожертвования, готовности отдать себя для другого. Женщина-мать, в которой живет такая огромная жажда бескорыстной любви, вынуждена быть хищницей. Это драматическое противоречие очень сильно чувствует сама Васса: «Матери — все удивительные! Великие грешницы, а — и мученицы великие!»

Судьба Вассы вдвойне драматична: во-первых, потому, что она добилась благополучия для детей путем преступления, во-вторых, потому, что дети не могут воспользоваться этим благополучием. Она несчастна в самих детях. Она несчастна и потому, что ее дети уроды, и потому, что они неспособны стать «наследниками». Васса фактически оказалась без наследников, следовательно, она болезненно переживает свое материнство, которое тесно переплелось с ее деятельностью накопительницы. Она не испытывала бы, может быть, страдания, если бы ее материнская любовь не проявлялась непременно в духе наживы, она была бы счастлива как мать, если бы была освобождена от этих свойств, но она не может от них освободиться: она — раба их. Васса несчастна в детях, но это не случайная ее беда, — это роковая беда ее класса.

Закон наследования теряет свой смысл, значение, силу, и вот Васса хочет искусственно восстановить его. В Вассе замечательна ее жажда материнства, здорового материнства, полноценного потомства. Можно сказать, что это ее мания. Она догадывается, что Анна родила здоровых детей не от спившегося мужа, и хвалит ее. Она не может насмотреться на здоровую и жизнерадостную Людмилу, она упрекает Семена: «Ты вот внука здорового не мог мне родить…». Она не может оглянуться на горничную Анисью, чтобы не полюбоваться ею: «Хороша девица… здоровая, ловкая… хороша!» Ей стыдно, что Павел — кликуша, и она говорит ему в сердцах: «Эх, Павел, спрятала бы я тебя куда-нибудь…». Она с недоумением смотрит на глуповатые выходки Семена: «Ой, Семен, Семен!» Но бывает и так: она «бросила бумаги, сняли очки и сидит неподвижно, суровая, тоскливо глядя перед собой», и бормочет про себя: «Для чего все? Для кого?»

{292} Инерция накопления, во власти которой она находится, требует от нее все же определенной цели для его осмысления. Это осмысление она находит в своем материнском чувстве — чувстве, которое требует, развития, роста, цветения. Она хочет создать себе иллюзию: «Так — мол — было, так будет». Она устраняет Павла и, освободив Людмилу от ненавистного ей мужа, говорит ей: «Со мной живи. Найди хорошего человека, — замуж выдам. Ты — найдешь… Детей народи, а я их внуками сосчитаю… И ты, Анна, переезжай ко мне, детей вези. Не удались сыновья… внуками жить буду… Сад-то и не пропадет… Забегают в нем детишки ваши… ласковые зверики…».

Но чтобы «ласковые зверики» могли стать «наследниками», надо убрать Павла — сына. Так она опять поражена в своем материнстве: вынуждена причинить зло сыну.

Эта любовь к «ласковым зверикам» не может не произвести впечатление, не вызвать даже известное уважение, но в то же время и то глубокое сожаление при виде материнского чувства, такими страшными путями ищущего своего осуществления.

Васса вспоминает погубленного ею Павла и вдруг вскрикивает:

«… Сына вот… сына своего… *(Вскочила, тревожно.)* Кричит, а? Кричит?

Людмила. Да нет же! Что вы?

Анна *(ласково)*. Тихо все… Успокойтесь…

Васса *(устало)*. Чудится мне… *(Помолчав.)* Не знавать мне покоя… не знавать… никогда!

*(Анна и Людмила, переглянувшись, наклонились к ней — она, сняв очки, смотрит на них, угрюмо усмехаясь.)*»

Так кончается пьеса. Материнское начало, которое есть начало истинно человеческое, отомстило за себя. Зато торжествует «дело».

### 34

Революция, наступившая семь лет спустя после того, как опустился занавес в «Вассе Железновой», позволила воспроизвести в пьесе более правильную историческую перспективу. Поэтому сама тема разложения буржуазной семьи раскрылась на несколько иной сюжетной основе. Сюжетом первой «Вассы» была борьба вокруг «дела»: наследники стремятся разрушить «дело», Васса борется с разрушителями, наконец «дело» спасено. Во второй пьесе борьба вокруг «дела» уже не интересует Горького. Никто здесь не требует наследства, не претендует на «долю», не намеревается разрушить «дело», никто и не защищает его от разрушителей, — тем не менее «дело» все равно не имеет будущего. Кроме того, если в первой «Вассе» была показана картина распада и разложения капиталистического класса как процесс внутренней деградации и закономерного иссякания сил, то во второй «Вассе» эта картина {293} дополняется и расширяется мыслью о появлении класса антагониста, борьба которого с враждебными силами приводит к крушению старого мира. Для этого в пьесу была введена Рашель.

Рашель утверждает, что буржуазный класс безнадежно болен, что все разваливается, начиная с семьи. Васса объявляет, что чувствует себя здоровой: все разваливается — она будет восстанавливать. Она заявляет Рашели: «Тебе революцию снова раздувать надо. Мне — надо хозяйство укреплять». Это вызов, вызов на опор: кто — кого?

Своим поведением в первом акте Васса еще до прихода Рашели как бы хочет доказать ей: «вот какова я, сильная, злая, несгибаемая, страшная, ничего не боюсь, я здорова, еще посмотрим: кто кого». Однако Васса выступает перед Рашелью, как перед врагом, против которого она в конце концов бессильна. Все средства борьбы в руках у Вассы, а Рашель сильна самим фактом своего существования, своего появления. Она как бы символизирует все те силы, которые обрушиваются на Вассу, она как бы страшное свидетельство их существования.

Рашель и на самом деле беззащитна перед Вассой, Васса спрятала Колю, и Рашель не может его забрать. Сила государства на стороне Вассы. Васса может выдать Рашель жандармам. И тем не менее Васса перед ней бессильна. Сын Федор ушел от Вассы к Рашели, мальчик Коля — единственная надежда Вассы — по сути дела принадлежит той же Рашели, и Васса попросту крадет его; дочь Наталья любит Рашель больше матери, Людмила тоже тянется к Рашели, что не может не вызвать горькую ревность у Вассы. Она вся в тревоге и тоске, а Рашель спокойная, благородная, светлая, и Васса не может не завидовать этой душевной ясности. Она хозяйка положения, и все же оказывается, что хозяйка — Рашель.

Если в первой пьесе Васса боролась с претендентами на «дело» и задача ее заключалась в том, чтобы освободиться от них, то во второй пьесе она борется за то, чтобы иметь этих претендентов. Кто они? Дочери? Но они получат свое законное приданое, они, по мнению Вассы, отрезанный ломоть. Впрочем, чем дочери не претендентки? Если женщина Васса — глава хозяйства, почему потом не стать во главе его тоже женщинам, ее дочерям Людмиле и Наталье? Но Людмила — блаженная, дурочка, физически и морально искалеченная. Значит, Наталья? В ней много внутренней силы, энергии и упорства. Но Наталья враг Вассы, враг всего ее «дела». Васса отмахивается от Натальи, она не любит ее, и не любит именно потому, что в ней больше всего раскрывается тщетность всех надежд и попыток самой Вассы. Она утешает себя тем, что истинный наследник — это, как полагается, мужчина, значит — сын. Но сын Федор, единственный сын, ушел в лагерь врагов этого «дела». Кроме того, он болен.

Больной сын ей не нужен, ей нужно здоровое потомство, крепкое многолетнее будущее «дела». Впрочем, если бы он был даже здоров), то захотел ли он стать наследником «дела»? Вряд ли. Да, она «проворонила» сына. Именно «проворонила» — так она смотрит на вещи, она не {294} верит, чтобы сын, ее сын, не был похож на нее. Виновата Рашель, это она «увела сына», хотя вряд ли Рашели нужно было уводить его, если бы он сам этого не хотел. Так или иначе, сына нет. Но она вернет его себе в лице своего внука, сына Федора.

Она, так сказать, расквитается и не чувствует поэтому особого недоброжелательства к Рашели. Но внука, внука она не отдаст. Он — единственная ее надежда. Она прямо заявляет Рашели: «Колю я тебе не отдам», прячет его, воспитывает для себя, для семьи, для «дела», и считает, что имеет на это моральное право. «Знаешь, что такое свекровь? Это — всех кровь! Родоначальница. Дети мне — руки мои, внучата — пальцы мои». Несчастье Вассы в том, что ее душат ее же «руки». Какая уж там «всех кровь», раз она не может иметь наследника, а если может, то лишь насильно, искусственно, иначе и внук будет ее врагом, как Рашель, как Федор. Ей приходится бороться за молодое поколение, которое или деградирует, или переходит на сторону врагов.

Так Горький шаг за шагом подтверждает слова Рашели: «разваливается все, начиная с семьи». На что же надеяться Вассе? Быть может, в самой семье есть еще здоровые корни, которые принесут когда-нибудь нужные ей плоды? Но пьеса беспрерывно разрушает эту иллюзию. В семье все друг друга ненавидят, презирают, готовы утопить в ложке воды. В этом своеобразном царстве, где для успокоения подданных практикуется и шпионаж, и убийство, и предательство, и подкуп, Васса, как говорится, держится на штыках. На дружбу, на мир, на любовь она надеяться не может. Какая уж там любовь! Когда умер Сергей, — никто его не пожалел, ни Васса, ни Прохор, ни Наталья, ни Анна, ни Рашель, а для Людмилы это даже своеобразное развлечение. Кругом враги.

«Живете, презирая, ненавидя друг друга и не ставя перед собой вопроса — зачем живете, кому вы нужны?..» «Зачем живете» — эта мысль Рашели сильно выражена в образной сцене «Птички божией». Прохор устраивает для Рашели небольшой домашний концерт: поют хором «Птичка божия не знает ни заботы, ни труда» и танцуют; единственный зритель — Рашель. «Пятеркин пляшет “Барыню” отлично и смешно. Людмила поет увлеченно. Прохор — в восторге. Наталья механически бьет в бубен и смотрит на Рашель». Страшная сцена. Дикая пляска хамоватого Пятеркина, тупой, животный восторг Прохора, бессмысленное блаженство Людмилы, мрачная сосредоточенность Натальи.

В одной этой сцене раскрыта вся их ненужная, обреченная жизнь, без целей, без идей, без надежды. В самый разгар жуткого концерта Наталья кричит: «Довольно!», а Рашель, очнувшись, восклицает: «Ужасно». Итак, выхода нет. Всюду, куда ни пойдешь, — тупик: и вовне, ибо никакой Кротких в конце концов не устоит перед Рашелью, и внутри, ибо там Прохор, Пятеркин, Людмила, Наталья, там Федор, Рашель и Коля, рожденный Рашелью. Всюду Рашель. Выхода нет.

«Живете вы автоматически, в плену хозяйств, подчиняясь силе вещей, не вами созданных», — вот подтекст, сквозное действие, к которому {295} стягиваются все Элементы, все остальные, казалось бы, случайные и незаметные эпизоды пьесы. Дух автоматизма, сила инерции — таков внутренний фон пьесы. На этом фоне двигается импозантная фигура Вассы Железновой. И кажется, что двигается она автоматически, инстинктивно выполняет свои обязанности, машинально встает, пьет чай, разговаривает с дочерью, едет давать взятки; так же машинально склоняется она набок и умирает, автоматически переходит от жизни к смерти. Когда Васса незаметно склоняется на пол, не думаешь, что она умерла, но после того как удостоверяешься в этом, не удивляешься, словно ничего не случилось.

Таково объективное звучание пьесы, хотя субъективно все там заполнено обычной жизнью. Дела идут хорошо. Гурий Кротких с гордостью заявляет: «Прибыль солидная». Квартира очень просторная, светлая, живется «очень хорошо», «удивительно хорошо». Прохор Храпов от души веселится, Пятеркин лихо откалывает «Барыню», все остальные поют развеселую «птичку». Объективно Васса живет автоматически, субъективно она вполне «здорова». Она действует энергично, бодро, порой даже весело, но, если так можно выразиться, каждый ее активный жест отбрасывает тень, невидимую ей и видимую зрителю, тень обреченности. Этот двойной взгляд драматурга, это умение показать жизнь такой, как она проходит перед глазами, и в то же время — ее объективный смысл очень важно раскрыть в спектакле.

### 35

В Москве «Вассу Железнову» первыми и почти одновременно поставили Центральный Театр Красной Армии и Театр имени МОСПС; в дальнейшем пьесой заинтересовался Малый театр. Эти три спектакля являются важными вехами в биографии пьесы и много способствовали ее пониманию. Особенно это относится к образу Вассы Железновой: в первом спектакле эту роль сыграла Фаина Раневская, во втором — Серафима Бирман, в третьем — Вера Пашенная.

Поиски верного решения образа Вассы, соответствующие особенностям дарования упомянутых актрис, составляют важный вклад в дело горьковского театра. Васса Железнова — один из самых сложных образов, с которым встречался советский театр. Несмотря даже на крупные достижения Пашенной, игра которой в этой роли справедливо была расценена как событие, нельзя сказать, что грядущим кандидаткам на эту роль нечего будет в ней делать и что они ничего не найдут нового в глубине этого образа. Кроме того, как увидим ниже, все три актрисы оказались перед лицом весьма трудной дилеммы, без удовлетворительного решения которой невозможно сколько-нибудь серьезное воплощение этого образа. Ввиду сказанного нам следовало бы характеристику сценического образа Вассы Железновой предварить литературным анализом. {296} Обращает на себя внимание то, что Васса принадлежит к тому же типу характеров, которые Горький выводил прежде под именами Гордеева, Артамонова, Булычова. Ее бросающаяся в глаза черта, точно так же как у них, — прямота, прямодушие. В ней нет никакой достигаевщины, никакой достигаевской изворотливости. Ее натура в человеческом смысле сразу вызывает к себе внимание, известного рода уважение. Она не любит окольных путей. Она предпочитает говорить и действовать в лоб. Кланяться, вилять, хитрить не в ее натуре. Она, например, отказывается обращаться к прокурору и просить о прекращении дела своего мужа потому, что не хочет кланяться, и потому, что не умеет: «… я — человек грубый, прямой. У меня — не выйдет».

Для того чтобы обхаживать прокурора, она держит Мельникова, для того чтобы улещивать клиентов, «всякую кустарщину», она держит «социалиста» Кротких. Она сразу уговаривает мужа принять яд, приступая прямо к делу не столько от деловитости, сколько от характера, от этого прямодушия, не любящего окружных путей. Она сразу говорит: «Обвинение твое утвердил прокурор». Когда страшно взволнованный Сергей теряется, она бьет дальше: «На днях получишь обвинительный акт…». Сергей кричит: «Пожадничала ты… Мало следователю дала», она — в упор: «За растление детей полагается каторга». И Сергей в страхе спрашивает: «Что ты хочешь?..». «Ты знаешь», — коротко отвечает Васса. Она готова даже просить его: «Хочешь, на колени встану? Я! Перед тобой!» Фраза эта звучит почти грозно. «Отойди. Пусти!» — кричит Железнов, но Васса «нажала руками плечи его, втиснула в кресло» и приказывает: «Прими порошок».

Когда Сергей умер и Прохор, догадавшись обо всем, восхищенно шепчет: «Богатырь ты, Васса, ей-богу!» — Васса с презрением смотрит на него: «Это что еще? Что ты плетешь? Опомнись! Дурак…». Не потому только, что не хочет выдать ему тайну, но и потому, что ей противно восхищение Прохора. Он слишком жалок и мелок, чтобы его сочувствие могло не оскорбить Вассу, которая даже в преступлении сохраняет импонирующую душевную силу.

Она могла бы долго водить Рашель, прежде чем сообщить о внуке, могла бы подготовить ее к этому и, наконец, ничего не сказать, а просто отдать ее жандармам, однако она заявляет: «Чтобы не говорить лишних слов, — ты молчи и слушай. Колю я тебе не дам».

Так же она ведет себя с Кротких, с Мельниковым, с Евгением, с Натальей, с Прохором, с Анной. Так обрисовывается ее характер, сильный, твердый, железный, но в этой твердости нет ни капли черствости, жестокости — во всей ее деятельности нет вот этого достигаевского бездушия. В ней много размашистой энергии, которую она в себе любит, которая доставляет ей наслаждение. И в этом почти полностью пересмотренном варианте пьесы остается «сад», где лицо Вассы «ласковое, доброе».

Однако, отдавая должное всем этим качествам Вассы, Горький не собирается скрывать всей ее эгоистической классовой психологии. {297} Васса не только угрожает выдать Рашель жандармам, но и выполняет свою угрозу, и Горький, который мог устранить этот момент, наоборот, выделяет его; он не намерен из-за каких-то привлекающих его свойств характера Вассы обелять ее и показывать в более выгодном свете.

Васса говорит со злобой: «Рашель все пугает меня, квакает: класс, класс! Какой класс? Это я — класс! Меня она и ненавидит». Анна не решается идти в жандармское управление, и Васса недоумевает: «Жалко? А Колю — не жалко?» Око за око, зуб за зуб. Они хотят лишить нас Коли, мы их лишаем Рашели. Еще острее, чем в первом варианте, показано, как материнское начало искажается законом капиталистического накопления.

Вассе утомительно тащить «воз хозяйства», но она согласна многое претерпеть «ради детей». Любовь к детям придает ей силы: если не обеспечит детей, значит, какая она мать, да Васса и не может смотреть на вещи иначе. Само дело тоже требует к себе «любви», страсть к «делу» тоже имеет свои права, соперничающие с правами детей на любовь Вассы. Оттого любовь к детям вынуждена принимать порой формы, угодные этому «делу». Она любит Колю как своего внука, но и как наследника. Бескорыстное чувство встречается с соображениями «дела», и, следовательно, само это чувство не может не привести к противоестественным конфликтам.

Однако эта противоестественность не вызывает у Горького злорадства, это было бы слишком примитивным выражением ненависти к капитализму. Пролетарский гуманист, он жалеет мать, жалеет чувство матери, которое калечит капитализм. Горький вводит в связи с этим еще одну тему, близкую идее материнства: тему женщины в старом мире. В первой пьесе мельком указывалось, что Железнов — распутник. В новой пьесе мотив этот разрастается до значительной темы. Симпатии Горького к Вассе здесь совершенно законны. Энгельс писал, что в старом мире брак означал порабощение одного пола другим, что первое классовое угнетение совпадает с порабощением женского пола мужским[[44]](#footnote-45).

Васса в доме Сергея Железнова жила в рабстве, явном, вызывающем, в угнетении, украшенном всеми прелестями азиатчины. И рабством этим Сергей хвастал, щеголял, гордился. Затаенная ненависть к угнетению и жажда освобождения — яркие черты биографии Вассы, что в сильной степени отразилось на ее характере. Сама личность ее становится значительно более своеобразной благодаря этому обстоятельству. Нет, это не просто хищница, купчиха, коммерсант. Если бы Горького интересовала только эта сторона, он не вводил бы ни темы материнства, ни темы порабощенной в браке женщины.

{298} Сила воли, с какой Васса идет на убийство мужа, рождена этой ненавистью. Она протягивает ему порошок: «Мало о чем просила я тебя за всю мою жизнь с тобой, за тяжелую, постыдную жизнь с пьяницей, с распутником». В соседней комнате лежит умирающий от яда Сергей, о чем еще никто не знает, а Васса «неожиданно и громко» говорит о своем рабстве, оправдывая перед собой совершенное ею преступление.

«Отца полюбила я, когда мне еще не минуло пятнадцати лет. В шестнадцать — обвенчались. Да. А в семнадцать, когда была беременна Федором, за чаем в троицын день — девичий праздник — облила мужу сапог сливками. Он заставил меня сливки языком слизать с сапога. Слизала. При чужих людях».

Васса продолжает свой обвинительный акт. Родила она девять человек детей, большинство померло. «А помирали оттого, что родились слабые, а слабые родились потому, что отец пил много и бил меня часто. Дядя Прохор знает это». И дядя Прохор подтверждает: «Н‑да, бивал!.. Он людей бить на матросах учился, так что бил… основательно!»

Она предостерегает дочерей от замужества, рассказывает им старинные свадебные обряды, как страшно «в старину мужья с женами жили…». У нее появляется желание отомстить, вознаградить себя за оскорбления и унижения, издеваться над всеми сильными мира сего. «Хотела, — говорит она, — чтоб губернатор за мной урыльники выносил, чтобы поп служил молебны не угодникам святым, а вот мне, чертой грешнице, злой моей душе». «А я тебе скажу: люди-то хуже зверей! Ху‑же! Я это знаю! Люди такие живут, что против их — неистовства хочется… Дома ихние разрушать, жечь все, догола раздеть всех, голодом морить, вымораживать, как тараканов… Вот как!»

Ошарашенная этим взрывом, Рашель восклицает: «Ведь вот есть же у вас, в этой ненависти вашей, что-то ценное…».

Откуда же это «ценное»? От протеста против этого рабства, от жажды вздохнуть свободным воздухом. Вот именно желание освободить себя от семейного рабства и продиктовало Вассе ее, казалось бы, странное признание в том, что, когда муж проиграл в карты все имущество, все хозяйство, она обрадовалась. «… Верь не верь, — обрадовалась». Радость и ненависть рождены здесь одним источником. Но освободившись от своего угнетения, она не приобрела счастья, она опять очутилась в рабстве, созданном теми же условиями, что и ее прежнее угнетение.

Васса чувствует это ярмо, у нее создалась благородная способность такого ощущения, но утешает она себя тем, что все это «ради детей». Она тащит свой «воз» все с большим и большим трудом и потому, что у нее не хватает сил, и потому, что самому возу становится труднее продвигаться. Васса пытается закрыть на это глаза, с отчаянным упрямством шагает дальше, она во что бы то ни стало хочет вытащить свой воз.

{299} Это отчаяние дает себя знать. Васса порой бывает озадачена: отчего у нее появляется «усталость» — апатия, нежелание работать. «Дело есть, хозяйство. Но… вот что выходит: и взять можно, и положить есть куда, а — иной раз — не хочется брать». Почему «иной раз» это происходит, она объяснить себе не может, не понимает она, почему «иной раз» опускаются у нее руки. Она опять бодрится и снова впадает в тоску, «… вот я полтора десятка лет везу этот воз, огромное хозяйство наше… Какую силу истратила я!» — говорит она с какой-то горечью, со смутным чувством опасения, не напрасно ли истратила, с тем чувством, которое впоследствии с такой же осознанной злой яростью сожаления вспыхнет у Егора Булычова в самый канун февральской революции!

Но Васса, сжав зубы, двигается дальше упрямо, автоматически, по инерции; она уже не в состоянии остановиться. Везти — так везти! «Играть — так играть!» — восклицает она. Рашель объясняет ей, что все равно далеко везти не удастся: позади революция, впереди революция, «… грозная сила растет…». И Васса внезапно отвечает так: «Эх, Рашель, кабы я в это поверила, я бы сказала тебе: на, бери все мое богатство и всю хитрость мою — бери!» Это сказано «вдруг», с неожиданной откровенностью от озарившего на момент ощущения, что невмоготу, что и «хитрость», и «богатство» тяготят.

Старый мир заходит в тупик, и деятельность в этом мире становится уже тягостной. Вот ощущение этого тупика и выражает признание Вассы. Но она не верит, да и не может верить, она «рабыня», «умная, сильная — а рабыня». Раз так, значит, надо «везти», несмотря ни на что. Рашель оскорбительно называет ее в глаза: «допотопное что-то», «дикий разум», «зверство», «звериное сердце». Васса спокойно соглашается: да, звериное, больше того — «люди… хуже зверей». Откровенность почти циничная, но здесь нет издевательства, холодной наглости, это сказано прямодушно: такова жизнь, везти — так везти. И опять просыпается эта тоска.

«Васса. Рашель!

Рашель. Да?

Васса. Живи с нами».

### 36

Е. С. Телешева, ставившая спектакль в ЦТКА, оказалась под известным влиянием первого варианта пьесы. Это сразу бросилось в глаза, как только открылся занавес. Да, это, конечно, комната Вассы, но Вассы Петровны, а не Вассы Борисовны.

В первой пьесе еще пахло эпохой «первоначального накопления», чувствовалось «мужиково» происхождение Железновых, «дело» заключалось главным образом в эксплуатации кирпичного завода, во всем еще чувствовалась старина. Горький так описывает комнату Вассы Железновой:

{300} «Большая комната — спальня и рабочий кабинет Вассы Железновой. Тесно. В углу, за ширмами — кровать, налево — стол, заваленный бумагами, вместо пресс-папье положены изразцы. Около стола — высокая конторка, за нею, под окном — кушетка… В правом углу — изразцовая лежанка, около нее — несгораемый шкаф, и дверь в молельную. К ширмам пришпилены булавками бумаги…»

Сейчас «дело» — богатое волжское пароходство, миллионное предприятие. Европеизированный Гурий сменяет примитивного Михаилу. Сын Федор — по сравнению с прежними Семеном и Павлом — и воспитан, видимо, иначе, и образование получил другое; вероятно, он был в университете. Представить себе его можно хотя бы по его жене Рашели, которая «одета изящно, но просто, строго, эффектно красивая». Конечно, это уже не жена Семена или Павла. Людмила заявляет: «… путешествовать буду, ботанические сады смотреть, оранжереи, альпийские луга…». У прежних Железновых, из дома которых еще не выветрились запахи города Калинова, города Кабановых, все эти «оранжереи» могли выглядеть как нечто «заморское». Здесь «заграница» — понятие довольно нормальное и ходовое.

Сама Васса приобретает повадки крупного дельца, не лишенного других интересов. Она посещает театр, и хотя «Достоевского не читала», но его читала Наталья. Да и Васса называет кадета Евгения «Онегиным», а прежняя Васса Петровна вряд ли подозревала, кто такой Онегин. В доме говорят о «государственной Думе», о «консерватизме», о «социализме». У Прохора прежней пьесы, развлекавшегося преимущественно голубями, появляются более широкие «горизонты»: он посещает «клуб», мечтает стать «городским головой», и если вступает в драку, то обязательно «на политической почве». И внешний облик квартиры приобретает уже другой вид, меньше всего он похож на старозаветный купеческий дом. В комнате Вассы Петровны было тесно, у Вассы Борисовны, наоборот, «комната очень просторная, светлая, веселая». Исчезли, конечно, и «изразцы вместо пресс-папье», и молельная, и бумаги, пришпиленные булавками к ширмам. Комната Вассы приобретает следующий вид:

«Большой рабочий стол… на стене обширная, ярко раскрашенная карта верхнего и среднего течения Волги — от Рыбинска до Казани; под картой — широкая тахта покрыта ковром, на ней груда подушек; среди комнаты небольшой овальный стол, стулья с высокими спинками; двойные стеклянные двери на террасу в сад… Большое кожаное кресло…»

Так, пьеса приняла совсем иной вид.

В постановке же Телешевой показан старый купеческий дом — тесный, с неуклюжей старомодной, громоздкой мебелью, низкий потолок, лестница, ведущая на второй этаж, иконостас на видном месте, — короче, дом первой Вассы; так и ищешь глазами, где же приколотые булавками к ширме деловые бумаги. Сама Васса (в исполнении Ф. Раневской) двигалась немного переваливающейся походкой, иногда потягивала {301} носом, одета была старомодно, провинциально, обнаруживала вдруг ухватки, которые у нее остались еще с тех времен, когда «дело» только начиналось, когда Захар Железнов только из «мужиков» выходил. Она посещает театр? Посылает дочь за границу? Сомнительно. Какая уж тут заграница — от такой Вассы хоть три года скачи, ни до какой границы не доскачешь. Возможно, что она хозяйка кирпичного завода. Но владелица ли она миллионного дела? Верится с трудом. Ничего, похожего на тот, так сказать, «европейский шик», который приобрела Васса во второй редакции пьесы.

Быть может, Телешева побоялась этой «Европы», этих высоких комнат, итальянских окон, модной мебели, да и людей, одетых по-заграничному и беседующих об альпийских лугах? Вдруг они окажутся вдали от той «Волги», которая должна создавать внутренний фон пьесы? Не решаясь расстаться с этой слишком азиатской, слишком российской старокупеческой жизнью, Телешева уходила вглубь — ближе к времени Игната Гордеева и Ильи Артамонова, потому-де «там русский дух, там Русью пахнет».

Если у Е. С. Телешевой и была такая мысль (она могла бы даже защитить ее, сославшись на спектакль Театра имени МОСПС, где уж действительно мало «Русью пахло»), то введение в спектакль обстановки первой «Вассы» все же оправдать трудно. Достаточно вспомнить хотя бы горьковского Варавку из «Клима Самгина», — на что уж европеец, но с головы до ног именно русский — русский купец и промышленник. Время, когда происходит действие в «Вассе», конечно, ближе к Варавке, чем к Артамонову. С этим связан самый характер идей пьесы, которые не могут не оказаться ослабленными в результате такого неправомерного отступления назад.

В спектакле получилось так, что бытовая сторона — обстановка, нравы, жизнь купеческой семьи, короче говоря, быт — явно соперничала с идейным началом пьесы, соперничала, вместо того чтобы уступить дорогу и занять свое скромное место. Быт наложил свою печать на такое ответственное место, как, например, смерть Вассы. Васса чувствует себя плохо, держит руку у сердца. Пока наступит смерть, есть еще время — автор дает такой момент — перед смертью, когда в человеке обнаруживается не только его физическое состояние.

Однако это столь важное время, которое следовало бы насытить максимальным движением душевных сил, актриса посвящает исключительно предсмертному физическому томлению. Она охает, вздыхает, шепчет «боже мой», отирает пот, бледнеет, — все это, правда, передано хорошо, передано в образе купчихи Вассы, пожилой, уставшей женщины, — но разве зрителя интересует только физическая, физиологическая, бытовая обстановка умирающего человека? Наступил ответственный момент, скажи вот это — «самое важное». Но Васса в ЦТКА словно говорит лишь одно: «Я могу сказать только то, что я умираю».

В этой сцене у Горького есть загадочная фраза, на первый взгляд как будто лишенная мотивировки: «Дела… Растут дела…». В ЦТКА {302} эти слова — только повод, чтобы через них выразить недомогание. Актрисе безразлично, собственно, какие слова, они ей важны потому лишь, что, если произносить их болезненно, с паузами, со вздохами, с шепотом, можно выразить умирание. Однако смысла этих слов, значения их именно в этой сцене актриса не заметила.

В Театре имени МОСПС смерть Вассы — наиболее сильное место. С. Г. Бирман показывает смерть Вассы не только как физический процесс упадка сил, она пользуется этим моментом, чтобы «подумать о душе»: это та предсмертная минута, когда перед тобой в мгновение проходит вся жизнь, когда подводится некий итог этой жизни… У Бирман этот итог — одиночество. Неслучайно Горький как раз здесь оставил Вассу наедине с самой собой. «Дела… Растут дела…» Бирман раскрывает так: она, как в тумане, откидывает словно деревянными пальцами костяшки счетов и глухо, безотрадно произносит: «дела». Взгляд падает на связку ассигнаций, она их поднимает словно неживой рукой и роняет обратно — «растут дела» с ударением, ударением глубокой и горькой иронии, тоски безысходности на этом «растут».

Сильная, несгибаемая, застегнутая в черное до самого подбородка, железная Васса дрогнула, отстегнула платье у шеи, бледностью покрыто ее лицо, подходит к дивану, склоняется. Тут же тонкий режиссерский штрих: за сценой, за окном, у Волги играет тихо гармонь: как бы дань сочувствия этой страшной и несчастной человеческой жизни, которая вот уже кончается.

В ЦТКА нажим на бытовую трактовку пьесы ослабил силу этого, вообще говоря, хорошего спектакля. Главное достоинство работы Телешевой заключается в том, что она передала стиль Горького, горьковское, чего как раз не оказалось в постановке Театра имени МОСПС. Плоть горьковского языка, его юмор, его размах — вот что сохранила Телешева. Если не сохранить это, если видеть в языке только способ передачи идеи и мысли, забывая, что без этой плоти сама «душа» — мысли и идеи становятся бесплотными и бледными, — нельзя ставить Горького.

Эти горьковские качества составляют сильную сторону исполнения Фаины Раневской. Мы видели в этом же театре и другую исполнительницу — В. Окуневу. Работа серьезная, добросовестная, вдумчивая. Окунева показывала и силу характера Вассы, и ту отраву горечи, которая разъедает ее душу. Это была натура по-своему цельная, интересная, но скорее в духе Островского, чем Горького. Не хватало здесь внутреннего юмора, присущего Вассе, ее размаха, «удали», если о Вассе можно так сказать. А нам кажется, что так можно сказать, о Вассе, — вспомним, как она обрадовалась, узнав, что муж проиграл все их имущество в карты. В самом этом признании были удаль, размах и юмор, свойственные как раз исполнению Раневской.

Раневская любит свою героиню. Это каждому ясно, хотя Раневская порой как бы скрывает это свое «интимное» отношение к Вассе, словно опасаясь, что ее могут упрекнуть в «связи с чуждым элементом». Право, {303} ничего «страшного»! Нет здесь ничего «непозволительного». Она тем более ее любит, чем больше ненавидит за то, что эта страшная жизнь так извращает прекрасный человеческий материал. Кто она, Васса? «Положительный» она персонаж? Или «отрицательный»? Вопрос разрешает Людмила: не умная и не глупая, а просто «человеческая женщина». В чем же человеческое? В этой вот силе, размахе, юморе, в творческой природе характера. Как же не любить это, не сожалеть, что все это в старом мире становится уродливым? Раневская показала «человеческую женщину».

Раневская, конечно, не забывала, что она купчиха, и придавала образу купеческую характерность, но порой слишком уж заботилась об этом, впадая в излишний бытовизм. Ходила вперевалку, жест цепкий, залезала в карман за деньгами и погружала руку чуть ли не по локоть; когда думала, вся морщилась и выпячивала нижнюю губу «грубо», «некрасиво», не «по-дамски» — ей о делах надо думать, некогда тут в зеркала глядеться; то и дело шмыгала носом, а то и просто пользовалась собственной ладонью, — ей ведь приходится встречаться с кустарщиной, матросами, грузчиками, можно и позабыть о носовом платке. Все это, пожалуй, было слишком назойливо: купчиха, купеческое, купечество.

Бытовые детали становились часто просто аксессуаром «купеческого», когда быт есть, а характер отсутствует. И найденная походка, и жест, и интонация помогали обрисовке характера Железновой. Но если то и дело скрываться под спасительную тень «купеческих» аксессуаров, в конце концов можно прийти к своеобразной купеческой экзотике, бледнеет мысль, и на первый план выступает «жанр». Порой Раневская только «играла» это купеческое, не заполняя его изнутри, потому что материала-то такого не хватает, но она все-таки его давала, очевидно, из следующего «хитрого» расчета: «я сама-то люблю Вассу, но чтобы вы не слишком за это взыскивали, нате вам купеческое, капиталистическое, — вот мы и квиты».

Когда же Раневская забывала об экзотике, тогда появлялась Васса. Вот она, сложив руки на животе, несколько отступает от собеседника и посматривает на него с хитрой ухмылкой, с веселым огоньком в глазах, и вдруг как размахнется каким-либо словом! Походка вольная, широкая, руки свободные, большие: много какой-то просторности, энергии, которой у нее — запасы. Она дразнит Наталью и Евгения Мельникова, говорит «я людям недруг». У Окуневой здесь было слишком много завзятой мрачности и злости, у Раневской — добродушие, широта, вызов. Она любит подразнить, но не от ехидной придирчивости, а от этой вот ершистости, задиристости, презрения к людям, цену которым она знает. Это по-горьковски.

С обескураживающим добродушным цинизмом она говорит Рашели, что не отдаст ей сына. «Зачем он тебе?» — говорит она почти весело. И когда Рашель набрасывается на нее: «дикий ваш разум», «черт вас возьми…», — она смотрит на нее с какой-то проникновенной симпатией {304} и говорит: «я неоднократно жалела, что ты не дочь мне». Васса вовсе не льстит ей из внутреннего расчета на то, что Рашель уступит, а говорит это из чувства неожиданно нахлынувшей приязни к характеру своей строптивой невестки. Она даже предлагает ей: «живи с нами». И говорит это Раневская не как купчиха («расчет»), а как «человеческая женщина». Так возникает образ: страсть накопления, страсть обладания уже потухла, — осталась привычка, уже постылая, которой она безнадежно старается придать иллюзию страстности. Однако элементы неоправданной бытовщины мешали Раневской по-настоящему углубить образ и выше поднять мысль пьесы.

На этом история Вассы у Раневской не кончается, продолжением ее следовало бы посчитать статью артистки, написанную много лет спустя, после того как она отыграла эту роль и спектакль сошел со сцены. В этой статье, помещенной в сборнике «Васса Железнова»[[45]](#footnote-46), Раневская с нескрываемой горечью пишет, что ей не удалось воплотить роль Вассы Железновой «с той силой, с какой она дана Горьким». К этому, по справедливости, следовало бы добавить, что актриса не сыграла ее с той силой, какая свойственна Фаине Раневской.

Особенность этой актрисы, всегда вызывающая интерес ко всему, что бы она ни делала на сцене, заключается в том, что страстность чувства, накал его сочетаются у нее, лучше бы даже сказать, сталкиваются с остротой ума, с накалом его, давая резкое, неожиданное, контрастное освещение теме, развиваемой в пьесе, если в последней только есть хотя бы намек на подобного рода контрасты, а в пьесе Горького этого «материала» бездна. Можно вообразить себе горькую досаду, не побоимся сказать — Драму актрисы, получившей роль, столь близкую ее дарованию, роль, которую всегда искала, по которой тосковала и которую она выпустила из рук как раз тогда, когда эта роль была у нее в руках.

Прошло двадцать лет, с тех пор как она ее сыграла, и чувство неудовлетворенности своим исполнением не только не покинуло ее, но, подозреваем, судя по статье, еще более возросло, хотя, казалось бы, это вчерашний день. Правда, дело не представляется нам столь безнадежным: теоретически говоря, Раневская могла бы вернуться к этой роли (найдись театр достаточно чуткий к переживаниям актрисы) и вознаградить себя за свои «страдания», как она сама пишет. «Роль эта принесла мне — актрисе много страданий… И теперь, даже через два десятилетия, я испытываю жгучее чувство мучительного недовольства собой». Актриса старается разобраться в причинах этого во многих отношениях прискорбного случая, и нам полезно проследить за ее размышлениями хотя бы для того, чтобы другие могли избежать ее ошибок.

{305} Основной своей ошибкой считает актриса «желание сгладить противоречия образа, в то время как Васса Железнова в существе своем вся — противоречие». В чем причина подобного «сглаживания»? Причина, как видно, вызвана противоречием в сознании самой актрисы, которое она, к сожалению, не сглаживала, а, напротив, давала ему ход, противоречием между тем представлением о роли, которое артистка в себе подавляла, и тем, которое она себе навязывала, и эту надуманность понимания поощряла в себе.

«Рядом с волчьей хваткой капиталистки, хозяйки “дела”, — пишет сейчас Раневская, — живет в Вассе и звериная тоска…» Вот основа для тех противоречий в образе Вассы, которые Объективно находит сама актриса: хищническая повадка сталкивается с тоской человека, человеческое в ней, материнское в ней придавлено волчьей лапой собственника, «дело» накладывает на нее свою железную руку, а это железное в ней есть она сама, это в ней тоже органично, как и человеческое в ней. И чем сильнее железная хватка, тем сильнее, острее вопиет в ней человеческое.

Такое понимание образа и внутреннего конфликта в нем, стимулируемого, естественно, внешними обстоятельствами, связано с той или иной оценкой, однако, вне всякого сомнения, подобный подход открывает богатый материал для анализа, материал, которым актриса пользовалась с оглядкой. «Сглаживание», о котором пишет Раневская, состояло в том, что все связанное с «человеческой женщиной», с ее материнством, с ее положением забитой мужем и оскорбляемой жены и матери, все, чему втайне сочувствовала Раневская, не только как гражданка и человек, но и как актриса, как художник, который обнаруживает здесь реальный и благотворный творческий материал, — все это, подчиняясь предвзятой точке зрения, она считала вроде как бы контрабандой по отношению к тому, что является хищничеством Вассы и что якобы составляет единственную ее принадлежность и свойство.

Хищничество, как мы увидим сейчас, тоже вызывало художнический интерес актрисы, и она, вероятно, могла бы полноценно и в большем масштабе показать его, испытывая удовлетворение как художник, если бы не нарушено было чувство справедливости, вызванное тем, что это хищничество захватило не принадлежащую ему территорию, посчитав себя единственным хозяином души Вассы, в результате чего само оно, это «хищничество», пострадало и, рассчитывая получить больше, не получило даже того, на что имело относительное «право».

Раневская ссылается на одну из прочитанных ею книг по драматургии Горького, в которой говорится, что «Васса знает только одну цель, только одну страсть — она борется только за свое “дело”, то есть за процветание железновско-храповского пароходства. Вассе, говорится в этой книге, и внук-то нужен только для продолжения и процветания “дела”, — это ведь будущий его хозяин». И актриса комментирует эту точку зрения: «Неверная и скучная это для зрителя и актрисы задача. И никакой “классовой” глубины в таком понимании пьесы {306} нет. Я так эту роль не играла и играть не могла бы». В самом деле, можем мы засвидетельствовать, артистка так не играла, так прямолинейно не играла, однако косвенно подвергалась влиянию этой точки зрения, замораживавшей актрису и заставлявшей ее идти на уступки. Чем вызвано, в самом деле, ее запоздалое раскаяние, ее признание: «вспоминая… сейчас отдельные этапы работы, я вижу, что много занималась вульгарной социологией…».

Но сопротивляясь тому, что она сама себе запрещала, актриса «в отместку» скрывала и то, что составляет в Вассе ее капиталистическое нутро, ее цинизм, аморальность, склоняющие ее к преступлению. Она «стеснялась» предательства, совершенного Вассой по отношению к Рашели, вероятно, не одобряя Горького за этот «резкий» шаг. «Сейчас, — говорит Раневская двадцать лет спустя, — я знаю, что предательство тоже органично для Вассы. Она впитала мораль Железновых — Храповых, она сама стала воплощением этого мира с его жестокостью, вероломством, предательством».

Та же история — с убийством Железнова. Раневская играла так, что вопрос жить или не жить Железнов должен был разрешить по собственному усмотрению, Васса же занимала якобы нейтральную позицию. «Я убедила себя, — пишет Раневская, — что Васса еще не знает, принял муж порошок или нет, умрет он или не умрет. Так оставляла я без ответа прямой вопрос — убила Васса мужа или не убила. Я сохранила маленькую лазейку для себя. Мне не хотелось делать Вассу физической убийцей… Сейчас, играя эту сцену, я от прежнего половинчатого решения, конечно, отказалась бы». И Раневская заявляет, что, если бы ей довелось снова исполнять эту роль, она «не стала бы сглаживать ни одного противоречия, а, напротив, стремилась бы всячески подчеркнуть их». От сглаживания до подчеркивания — большая дистанция, но сейчас такая решимость подчеркнуть преступление Вассы и против Рашели, и против мужа укладывается у Раневской с тем, что она испытывает «глубокое сострадание к… женской и человеческой судьбе…» Вассы.

Дело ее только в том, что актриса вместе с Горьким не побоялась заглянуть прямо в глаза диалектике жизни, не убоялась ее жестоких и кричащих противоречий, которые надо уметь разрешать, а не избегать, как малодушно некогда поступила актриса, и не только в том дело, что она поняла принцип контраста и как драматический принцип построения характера, — дело еще в том, что она поняла идею пьесы.

Она выстрадала это понимание и вознаграждена была тем, что определила идею пьесы со смелостью и ясностью, которые сделали бы честь специалисту-исследователю в этой области. Вот это определение: «… в мировой драматургии эта пьеса навсегда останется одной из величайших трагедий собственности». Мысль эта, столь содержательная и так лаконично сформулированная, вполне отвечает духу и масштабу горьковской драмы. Она может {307} послужить ключом к этой пьесе, раскрыть ее потаенные места, поднимет ее всемирно-историческое значение. Этот «ключ» освобождает актрису от необходимости прибегать к тем или иным «уловкам», пусть и вызванным благородными мотивами, но обедняющим и искажающим пьесу.

При таком понимании пьесы не только нет препятствий к изображению жестокостей и преступлений Вассы, но даже к их «подчеркиванию», как указывает Раневская, больше того, в этом есть прямая нужда, ибо без обвинительного материала оценка собственнического общества будет недостаточно убедительной ни, так сказать, логически, ни, что важно в данном случае, эмоционально. Вместе с тем то сочувствие, которое испытывает актриса к Вассе, отнюдь не смягчает осуждения Вассы и того строя, представительницей которого она является.

Возвращаясь к постановкам пьесы, мы должны сказать, что если в спектакле ЦТКА был допущен сильный бытовой пережим, лишавший пьесу ее философского и вообще обобщающего значения, то в спектакле Театра имени МОСПС был допущен перегиб обратного порядка. Если в первом спектакле Васса устремлялась к земле, то во втором она тянулась к небу.

Это толкование образа стало, можно сказать, символом веры Серафимы Бирман, исполнительницы роли Вассы в спектакле Театра имени МОСПС, которая с каким-то самозабвенным азартом, не обращая внимания на опасности, которые, довольно очевидно, ей здесь угрожали, отдалась полюбившейся ей мысли и довела ее до гиперболических высот. И на этих высотах так холодно, что хочется скорее спуститься обратно, хотя бы в тот же спектакль ЦТКА, в котором если и не хватает порой этих высот, то все же есть жизнь, аромат земли, зеленые растения вместо «химического» экстракта жизни, каким выглядел подчас спектакль Театра имени МОСПС.

Этот экстракт тоже представляет собой известный интерес как сконцентрированная мысль пьесы. Вы следите с вниманием, с удивлением, даже с восхищением за движением, вернее, самодвижением этой мысли. Но одна лишь мысль, одна обнаженная страсть, сбросившая с себя все то, что мы зовем бытом, мускулами, кровью, плотью, — все эти одежды, которые якобы мешают наиболее чистому и незатемненному их выражению, — сами эти мысли и страсти становятся бедными, книжными, неволнующими. В конце концов это, быть может, Ибсен, ибсеновский «Бранд», допустим, но не Горький, не горьковская Васса.

Могучий румянец жизни, с такой яркостью везде и повсюду выступающий у Горького, великого жизнелюбца, погас в этом спектакле. Огромная жажда жизни насыщает любое горьковское произведение — смех человека, его широкие плечи, его сочное слово, — поэтому так оптимистичен Горький, куда бы он ни заглядывал: на самое дно жизни, в среду людей, превращенных в отбросы, или в богатый купеческий особняк. Как бы ни был мрачен этот особняк и как бы писатель эту мрачность ни обнаруживал, он полон оптимизма и веры в человека. Но если {308} убрать эту жажду жизни и веру в нее, этот юмор, это «земное», — останется мрачность. Есть эта мрачность в спектакле, несмотря на благородные намерения и талант Серафимы Бирман.

На сцене — великолепная комната, целая анфилада таких комнат, широкие окна, богатая мебель. Это указание Горького выполнено, я сказал бы, с подозрительной поспешностью. Я не знаю, как чувствовала бы себя Бирман, если бы ее, например, для проверки поместить в обстановку первой «Вассы», где слишком мало было бы «Европы», где уже нельзя было увернуться от «Рассей». Здесь же эта «европейская» обстановка поддерживала образ, созданный Бирман. За окном — волжский пейзаж, но вполне мог бы быть, скажем, шотландский. А комната купеческого дома вполне могла бы выглядеть залом замка. А эта высокая женщина, с острыми взмахами своих длинных черных рук, могла бы выглядеть, как леди Макбет. Васса у Горького действительно похожа на леди Макбет, русскую леди Макбет. Но именно русскую. И вся та телесность и сочность, о которых у нас шла речь, именно русские. Без этого нет, собственно говоря, и Горького.

Бирман, устремляясь к самой сути горьковской мысли, которую она очень быстро увидела и, только ее видя, только ею интересуясь, с каким-то неистовым нетерпением отбрасывала одно за другим все, что встречалось ей по дороге. Но «суть» ведь просвечивает сквозь плоть, наконец сама эта плоть — фактура языка, его юмор, его широта, его запах, как русская характерность, как горьковская характерность — тоже носительница этой сути. Так Бирман осталась с одной только диалектикой образа, с его умозрительной формулой, с одним освобожденным от материи «духом». Положение, напоминающее того персонажа, который зарезал курицу, несущую золотые яйца.

Вот, например, язык героев. Горький любит всякого рода поговорки, пословицы, складные словечки, рифмованные прибаутки и ту игру словами, когда обнажается другой смысл в слове. Васса объявляет Рашели: «Свекровь тебе. Знаешь, что такое свекровь? Это — всех кровь! Родоначальница». Фраза эта в ЦТКА у Раневской неизменно вызывала очень оживленную реакцию зрительного зала. Актриса произносила эти слова с особым вкусом, с аппетитом к этим хитрым превращениям языка, русского языка. В этом «всех кровь» — вся Васса. В Театре имени МОСПС (мы смотрели спектакль дважды) не было никакого оживления, скорее недоумение. Чудилось в этой игре слов нечто искусственное, как перевод с иностранного, как перевод непереводимого. Васса объясняет дочери, что распутный — это тот, «кто все распутывает», кто-либо напутал, и вот — распутывает. Она, Васса, например, всю жизнь распутывает. Дать только этот смысл, вне той прелести языка, в чем тоже виден характер Вассы, — значит обеднить Вассу.

При всем этом Бирман дает образ глубоко продуманный. Васса у Бирман женщина такой огромной внутренней воли, что она как бы изнемогает от ее тяжести, — воля, вместо того чтобы оплодотворять и делать счастливым человека, воспринимается ею как тяжелый крест, и {309} только гордость не позволяет ей в этом признаться. Во всем ее облике — от походки до одежды — есть какая-то подтянутость, умышленная, демонстративная, вызывающая аккуратность, точность, черствость, жестокость, жесткость.

Кажется, что какая-либо небрежность в чем бы то ни было уже будет выражать уступки слабости. Если она отойдет на мгновение от этого насильственно создаваемого самочувствия, — наступит капитуляция. Есть во всем облике Вассы какая-то напряженность, словно вечное бодрствование, вечная настороженность, обращенная к самой себе: как бы не споткнуться, не покориться. Оттого, когда в конце Васса только чуть отстегивает свой наглухо застегнутый воротник, этот жест принимается, как начало капитуляции, как «усталость», которая наконец взяла верх над этой строптивой и непокорной женщиной, и смерть, наступившая вскоре, звучит как естественный и необходимый финал.

Еще одна тема ярко выступает в исполнении Бирман. Мы о ней уже упоминали: одиночество Вассы. Одиночество, которое презрительно отбрасывает самую мысль о помощи, о сочувствии к ней со стороны другого, безразлично своего или чужого человека. В своем одиночестве Васса никого не подпускает близко к себе, даже свою любимицу Людмилу. Самим своим ростом она кажется выше всех окружающих и с высоты этой смотрит на них — на мужа, на брата, на управляющего Кротких, на соседа Мельникова, на дочь Наталью. Она сочувственно глядит только на свою Людмилу, но тоже с высоты.

И обнимает ее с сострадательной любовью, настолько скрытой, что проявляется она только в мгновенном судорожном жесте, с каким Васса прижимает к себе Людмилу, — украдкой, чтобы никто не увидел, ни посторонние, ни Людмила, ни даже она сама, Васса. Этот мотив у Бирман тонко отметила Раневская в упомянутой уже статье: «… Васса усаживала Наталью к себе на колени, когда предлагала дочери съездить за границу. Она по-матерински нежно и с какой-то злой тоской обнимала ее… Конечно, Васса нежно и скрытно любит Наталью, потому что угадывает в ее душе свою тоску».

И чтобы еще больше скрыть свою слабость, она вновь поднимается еще более высокая, гордая, презирающая, и вдруг набрасывается на Наталью, или Анну, или Прохора.

Однако у Горького в этой грубости есть большая широта, есть большая тоска. «Люди такие живут, что против их — неистовства хочется…» В этой фразе не только ненависть. Неслучайно, повторяем, Васса признается, что отдала бы и богатство свое, и хитрость свою, если бы поверила Рашели. У Вассы в Театре имени МОСПС эта фраза была продиктована главным образом ненавистью, мрачностью, презрительностью. Васса у Бирман наслаждается своим презрением к людям, наслаждается своей гордостью, своим человеконенавистническим одиночеством. Но Горький — не только живая плоть жизни, не только русское, но еще человеческое, гуманистическое, доброе, его ненависть от любви к человеку. И тот пафос надменности, апофеоз гордости, которыми увлеклась {310} Бирман, душат сплошь да рядом зерна подлинной человечности, которые, бесспорно, имеются в ее игре, как, например, в сцене с дочерью или в сцене смерти.

Этот недостаток усиливается манерой игры, доведенной до чрезмерной остроты. Острота Бирман, ее умение дать мысли точную и выразительную форму, составляет превосходное качество ее таланта, делает ее в подлинном смысле слова мастером своего дела. Однако эта острота, — если она преувеличена, если игнорирует свойство материала, сопротивляющегося такой обработке, — часто превращается в самоцель и утрачивает живое содержание. Бирман разбивает свою роль на куски, но, воодушевленная вот этим куском, она забывает все на свете, она поворачивает его в своих ловких руках и так и сяк, восхищаясь им: смотрите, какой превосходный кусок! Да, кусок, в самом деле, превосходный, но если сложить все эти куски вместе, получается резкая пестрота, искусственное соединение, механический конвейер вместо органического течения жизни.

Бирман любит контрасты, резкие ракурсы, острые углы, но, забываясь, она сама не замечает, как об эти «острые углы» разрывается живая ткань образа, ведь это, повторяем, ткань горьковская, это не Ибсен, не Гюго, не Расин с их резко рационалистическим нажимом. Интеллектуальность в произведениях Горького так органически связана с живым телом человека, его дыханием, его, так сказать, физиологичностью, его физической индивидуальностью, что, когда наступает разрыв, у самого Горького бледнеет образ, как это, например, по нашему мнению, случилось с Рашелью.

Все эти обстоятельства помешали Бирман создать удовлетворяющий нас образ горьковской Вассы.

Возможно, что недостатки, которые мы нашли в исполнении Бирман, тоже были вызваны сомнениями, которые обуревали Серафиму Германовну, так же как они обуревали Фаину Раневскую, когда принципиальная позиция уступила место компромиссам, с колебаниями подчас резкими в ту или иную сторону, то есть к «человеческой женщине» или к «хищнице». Если видеть только «хищницу», подавляя все то, что идет от «человеческой женщины», то и такой сюжет возможен и всячески законен, однако не в горьковской «Вассе Железновой». Установка на «человеческую женщину» при трусливом уклонении от всякого рода «хищничества» — это уж, во всяком случае, не горьковский подход.

Механическое совмещение этих двух сторон тоже к добру не приведет, а их органическое совмещение возможно, на наш взгляд, в случае, когда эти два начала будут проникнуты определенной тенденцией при установке на упомянутую уже, например, драму собственности.

Сомнения, о которых шла речь, подтверждаются таким признанием С. Г. Бирман в статье, помещенной в упомянутом сборнике:

«Велика ли моя (актрисы) вина перед Горьким, если я признаюсь, что, ненавидя Вассу такой, какой она стала, какой ее сделал капиталистический строй, правительство кнута и виселицы, я люблю ее ту, которой {311} при иных условиях жизни она могла бы быть». Как видим, актриса словно бы даже не сомневается в своей «вине», но лишь задается вопросом о ее размерах, хотя в глубине души самой актрисе, по-видимому, вина ее не кажется слишком значительной, вероятно, из тайного подозрения, что вины-то вообще нет. А в ином спектакле, в котором актрисе показалось, что вина ее перед Горьким больше, чем она предполагала, она «вознаграждает» Горького какой-нибудь особенно резко подчеркнутой жестокостью Вассы.

Во всяком случае это межеумье опасно, потому что волей-неволей склоняет к балансу, к сидению на двух стульях. Вот свидетельство этого рода. Перед смертью Васса у Бирман берет в руки весеннюю ветку как символ того прекрасного, что таится в глубине Вассы, — символ для выражения «человеческой женщины», без чего «хищница» во всем возьмет верх. И вот, чтобы воспрепятствовать этому, для «равновесия», Васса, подтянутая, жестокая и властная, этим нарочитым, вызывающим жестом — веткой, добивается своей цели.

Сама Бирман пишет об этом так:

«Знаю, что много возражений вызывало и вызывает то, что в третьем акте я — Васса вхожу в комнату с цветущей веткой, в особенности то, что эту же ветку беру в руки в последние секунды жизни Вассы Железновой. Иногда я целую эту весеннюю ветку, как самое драгоценное, как то, чему из-за денег изменила Васса, как символ того, перед чем страстно хочется испросить сейчас “разрешение вины”. Нет указаний Горького на эту ветку, но нет и запрещения. Так вышло у меня. Не могу отказаться от этого. Ветка мне необходима. Только тогда могу я — актриса со всей беспощадностью показать ту Вассу, которая посылает Анну Оношенкову за жандармами, показать страшный лик врага, только тогда могу я позволить эту победу эксплуататорше, предательнице, если в конечном результате все же победит в Вассе “человеческая женщина”… В творческой жизни актера случаются неожиданности, иногда от него независящие».

Очень ценное признание. Со всей беспощадностью актриса показывает Вассу, наслаждаясь властностью ее, ненавистничеством и надменным презрением к окружающим, а в этой ненависти было нечто ценное, потому что это была ненависть и к тому, в ней самой, что делало ее хищницей. Человеческое, которое Васса прячет в себе, словно не желая снизойти к окружающим, не дать им повода увидеть ее «слабость», она прячет и от себя и даже, можно сказать, от зрителя, который лишь по каким-то очень тонким и еле приметным движениям способен угадать ее драму. Однако этого все же недостаточно. «Установка» на хищницу при игнорировании «человеческой женщины» (раз эта «человеческая женщина» все же заключена в образе) начинает шататься под напором этих внутренних сил, и хотя Васса закована почти что в броню, этот светлый луч пробивается к ней, его не впускают в дверь, он врывается в окно. Так появляется веточка — деталь внешняя, чересчур наглядная и сентенциозная (по этой причине, как свидетельствует актриса, вызывающая {312} возражения), но совершенно необходимая для того, чтобы получить право проявить «беспощадность». Как видим, тут есть нечто общее с Раневской, последняя скрывала жестокость и хищничество потому, что не позволяла себе быть человечной. Бирман не стесняется жестокости и хищничества, потому, что позволяет себе компенсацию в виде веточки, которую Васса к тому же у нее целует. Надо думать, что и здесь определенная тенденция, идея о трагедии собственничества, разрешила бы многие сомнения и принесла бы в итоге больше удовлетворения актрисе.

### 37

Наибольшей удачей обеих постановок «Вассы Железновой» надо посчитать исполнение в ЦТКА Д. В. Зеркаловой роли Натальи. Этот успех вознаграждает нас за многие потери в этих спектаклях и имеет принципиальное значение, ибо после Вассы образ Натальи является, на наш взгляд, самым ярким и многозначительным у Горького. В чем же сила этого образа в пьесе?

Наталья — вся в Вассу и вся против Вассы. Ум, характер, дарование Вассы взбунтовались в Наталье против Вассы. Все эти качества не хотят уже подчиняться той силе, которая держала Вассу в своих объятиях и заставляла служить себе. Дух этого отрицания — в каждом слове Натальи, в каждом вопросе, в каждом ответе, в каждом взгляде, в каждой невысказанной мысли. И потому, что это отрицание предоставлено самому себе, так сказать, варится в собственном соку, и нет здесь той положительной точки, опираясь на которую, само отрицание принесло бы душевное освобождение, удовлетворение, бодрость, — такая озлобленность в Наталье. Такой озлобленный ум, такая озлобленная, скрытая, подстерегающая чуткость к малейшему шороху внешней жизни, такая мучительная душевная тяжесть, не знающая освобождающего вздоха, что если когда-либо произойдет взрыв под напором этих ищущих выхода сил, — чего только не случится с Натальей!

«Люди… хуже зверей… против их — неистовства хочется… Дома ихние разрушать, жечь все, догола раздеть всех, голодом морить, вымораживать, как тараканов». Это вырывается у Вассы и сразу разоблачает, что именно она породила, духовно породила Наталью как свое собственное отрицание, и то, что у Вассы осталось только в зачаточном виде, у Натальи созрело, набухает и ищет выхода.

Наталья — двойник Вассы. Она выслеживает каждый ее шаг и готова обвинять ее самим своим молчанием. Ничто не может укрыться от этого взгляда, даже сокровенная тайна Вассы. Васса всех может обойти, всех обмануть, даже Рашель, но от Натальи ей не укрыться, она у нее в плену. Уступать не хочет ни та, ни эта, они выступают друг против друга, как две враждебные силы, — достаточно любого повода для столкновения, кажется, они не могут жить без столкновений, без того, чтобы не «мучить» друг друга.

{313} «Наталья. Да. Мне очень нравится вино. И опьянение нравится.

Васса. Ты прибавь: а бить меня — некому!

Наталья. А бить меня — некому.

Васса. Наталья! Не балуй.

Наталья. Вы велели прибавить, я прибавила…

Васса. Замахиваешься по-благородному жить… Интеллигентно. А сама — свинья!

Наталья. Свиньи хороших пород очень ценятся.

Васса *(гневно)*. Вот так и живем, Рашель».

Или:

«Васса. … Наталья — хочешь за границу съездить?

Наталья. Да, хочу. Вы это знаете.

Васса. Можешь. Возьмешь Анну…

Наталья. Она мне и здесь надоела.

Васса. Одну — не пущу. Эх, девка…

Наталья. Да.

Васса. Нет у меня времени поговорить с тобой.

Наталья. А Кольку воспитывать — найдете время?

Васса. Ему — мало надо.

Наталья. Нет, больше, чем мне.

Васса. Поезжай с Анной, Федора увидишь.

Наталья. Это меня не соблазняет.

Васса *(орет)*. Дьявол! Молчать!»

Наталья тоже вся на прямоте, как и мать. Прямота в разоблачении: она выхватывает сразу самую суть данного факта, ситуации, разговора и бьет в точку, слова ее всегда неожиданны.

Прохор негодует, зачем Васса выходила замуж за Сергея, он и старше ее почти на двадцать лет и ей не пара. Наталья бросает ему в лицо: «Вы уговаривали. Он приятель ваш», и Прохор растерянно лепечет: «Я, я? Я — человек… не от мира сего! Да, я — добродушный». Прохор же рассказывает Рашели, что он отказался от мысли стать городским головой, это‑де обуза, лучше жить вольным казаком. И Наталья — с места: «Неверно это! Казак вы — не вольный. И от выборов отказались из трусости». Васса, выходя из соседней комнаты, где только что принудила Сергея принять яд, видит Наталью, которая ей сейчас неприятна: ведь та до всего докапывается. Но обращается к ней с безразличной фразой: «Ната, скажи, чтоб чаю дали мне». Но Наталья сразу чувствует фальшь этого безразличия и говорит напрямик:

«Наталья. Сказали бы прямо, что мешаю…

Васса. Да. И — мешаешь…»

Васса рассказывает о своей страшной жизни с Сергеем, и в пьесе специально указано, что обращается она к Людмиле, а не к Наталье. Людмила более располагает для защитительной речи. Васса рассказывает, а Наталья «все время следит из-за самовара за матерью» и вдруг выпаливает: «… Это вы домашний суд устраиваете?» В присутствии Рашели, собственно посторонней Железновым, Наталья раскрывает тайну, {314} о которой даже шепотом боятся разговаривать в семье: «После смерти отца пошли слухи, что он отравился… Даже что мы отравили его, чтобы не позориться на суде», «… глупости…» — беспокойно суетится Прохор.

Повсюду бродит угрюмый взгляд Натальи, ожидая встретить какую-нибудь скрытую ложь, ничему не доверяя, всех подозревая.

«Натка спрашивать любит. Ей скажут: “Здравствуй”, а она спрашивает: “Почему?”». Рашель объясняет, что у нее есть дело даже более серьезное, чем сын. Наталья готова и ее подозревать в чем-то: «Серьезнее сына? Да? Зачем же ты родила, если у тебя есть дело серьезнее? Зачем?»

Рашель рассказывает, что за границей тоже живут скверно, даже более скверно, чем в России, и у Натальи уже недоверчиво прищуренный глаз: «Это верно? Или — для утешенья?»

Наталья первой пьесы и Наталья второй при всем их различии похожи друг на друга… Они одинаково упрямы, у обеих сильна воля, обе недоверчивы. Но у первой все эти способности служили ее собственническим инстинктам, ее собственническим целям. Вторая как бы останавливается перед этой целью с мучительным недоумением. Рашель утверждает, что Железновы живут без мысли, зачем живут, кому они нужны. Вот эти вопросы смутно всплывают в душе второй Натальи: зачем мы живем, кому мы нужны. Она с отчаянием оглядывается вокруг: «Ты — видишь, какие мы все! Ты же видишь…», «Я бы убила сына, но не оставила здесь».

Первая Наталья тоже своего рода Васса, только маленькая Васса, жалкая, бледная копия. Она продолжает в себе Вассу, только, как говорится, на очень низком уровне, сила Вассы в ней вырождается, мельчает. Во второй Наталье эта сила такая же, как у Вассы, но она не умещается в этом измельченном русле, она выходит наружу, она устремляется во все стороны в поисках выхода, она по-старому не может. Так накопляется дух бунтарства: «А следовало идти против слухов, против людей…»; «Я детей родить не стану. Зачем несчастных увеличивать?»; «Все это переделать надо — браки, всю жизнь, все!». Но бунтарство это слепое, не знающее цели, отрицание ради отрицания. Она всем не доверяет и даже Рашели, не доверяет тому делу, которому себя посвятила Рашель.

О Вассе сказано было, что она «рабыня». Но если Васса рабыня, то Наталья взбунтовавшаяся рабыня. Однако взбунтовавшаяся рабыня еще не революционерка. Наталья — не Рашель. Она может стать Рашелью, но может и не стать. Никто не скажет с уверенностью, какой в будущем окажется Наталья. Она может пойти на баррикады, но и против них; может отрицать, бунтовать, ниспровергать, а может стать поборницей какого-нибудь мистического толка; может в конце концов даже смирить свой бунт и впрячься в тот же «воз», который тянет Васса. Все возможности зреют в ней, и зреют сейчас на отрицании. Васса {315} приходит в Наталье к собственному отрицанию. В этом — смысл пьесы. На сцене Наталья может быть показана очень элементарно: непослушная, капризная, дурно воспитанная гимназистка — близко к тому, что мы увидели в Театре имени МОСПС. Упрямство ради упрямства, ради желания поставить на своем, попросту вот так, из детского эгоистического самодурства. Но многого ли стоит такая Наталья? Достаточно только Вассе — Бирман прикрикнуть на нее, даже взглянуть, просто появиться перед ней, как вся ее самостоятельность разлетается вдребезги. А она еще претендует на бунт!

Наталья в Театре имени МОСПС не любит Вассы, но почему не любит, она не знает. Она вдруг срывается с места и уходит при виде Вассы, но отчего это делает, она не понимает. Поэтому она ничего не в силах противопоставить Вассе, кроме этого надутого взгляда и этого надменного пожимания плечами. Нет у нее за душой ничего более существенного. И естественно, почему Васса — Бирман проходит мимо, даже не замечая ее. В самом деле, какой тут враг? Интересно, как бы она повела себя, если бы перед ней оказалась Наталья Зеркаловой? Ей не удалось бы вот так пройти мимо, ей пришлось бы или отступить, или вступить в бой, а этот бой составляет важный драматический эффект пьесы.

Зеркалова смело заглянула в самую глубь этого образа и не растерялась от того, что она там увидела. Она могла бы дать бытовой образ купеческой дочки в ее домашних спорах и сварах с матерью. Зеркалова пошла дальше. Она могла бы дать психологический образ не знающей куда себя девать барышни, скучающей и раздраженной на всех — на мать, на дядю, на сестру. Зеркалова пошла еще дальше. Она дала трагический образ. Безвыходность положения молодой девушки, только вступающей в жизнь.

Актриса увидела главное в этом горьковском образе. Как понять этот мир, как жить? Что делать? Как быть? Позиция героя, а не просто его характерность и психология, жанр и душевная сложность — вот исходная позиция у Зеркаловой. Она обратила внимание на контрасты и всячески их раздувала: юность, в которой только начинают распускаться и расцветать физические и душевные силы и которая естественно тянется к жизни, к здоровью, к солнцу, вдруг оказывается загнанной в этот гнилой и темный железновский подвал. «Почему?» Васса говорит о своей дочери: «Натка спрашивать любит. Ей скажут: “Здравствуй”, а она спрашивает: “Почему?”». Почему?! — вот что прежде всего ухватила Зеркалова.

Наталья похожа на Вассу. Об этом говорят в пьесе и Храпов, и Людмила. Но это указание могло быть ремаркой автора; оно и звучит, как ремарка. Васса когда-то была молодой Натальей, такой же, как ее дочь сейчас. И тогда она впряглась в этот «воз», который она тащит с молодых лет до сего дня, и эта инерция, привычка дают ей силу продолжать жить так и дальше. Ну, а Наталья? Она должна повторить жизнь Вассы? Само существование Вассы как бы указывает Наталье ее {316} путь: да, тот же путь, какой же другой? Наталья видит перед собой это свое будущее в лице Вассы.

Нападая на мать, ока нападает на это свое будущее, — тем более нападает, чем менее знает выход из своего положения. Васса, скрывая свое внутреннее беспокойство, делает вид, что все в порядке, перед другими и перед собой, но понятно, что именно Наталья разоблачает это лицемерие Вассы. Оттого Васса враждебна Наталье. А Наталья, которой как бы навязывается судьба матери, враждебна Вассе. И Горький поразительно метко определил их взаимоотношения, когда сказал, что они «мучают» друг друга. Вот почему они похожи друг на друга. Это второе, что ухватила Зеркалова.

Но тогда, естественно, возникает вопрос, не осознанно возникает, а проявляется как мучительное душевное состояние, от которого невозможно освободиться, иначе как забывшись то ли опьянением («Мне очень нравится вино. И опьянение нравится»), то ли бессмысленными развлечениями («вечер с “Птичкой”»). Итак, вопрос: кто же виноват? Вопрос: что же делать? И это третье, что поняла Зеркалова. И схватив самую суть образа, она сумела раскрыть его со всем богатством своего артистического дарования.

Уже первое ее появление настораживает зрителя: она выходит из двери внезапно, с заложенными назад руками, с полуопущенной упрямой головой как бы для защиты или для нападения и идет прямо на зрителя, словно не видя его. Такой она была там, за сценой, и там была и ее небрежная одежда, и сбившиеся волосы, и эта полумужская походка, несколько умышленная, вызывающая, протестующая против каких-либо «красивых» и изящных движений, естественных для восемнадцатилетней девушки. Ей не до этого! Она хочет знать! Она неспокойна! Она все время в тревоге!

В таком мучительном, грызущем, язвящем душу состоянии она находится все время, пока не падает занавес. Мучительность, которая чувствуется, как комок, подкатывающий к горлу, — вот она не выдержит и расплачется. Но нет, она ведь Васса, она упрямо держит про себя свою горечь, и в сложенных за спиной руках такое же упрямство и напряженность. Лицо бледное, и взгляд, в котором вдруг мелькнет злая слеза, и опять сухие блистающие глаза, вглядывающиеся в каждого, изобличающие каждого, разоблачающие каждого. Она произносит свои суждения с интонацией неожиданности, с непререкаемостью приговора. Есть что-то трогательное в том, как, закидывая голову назад, она разговаривает с матерью, насмехаясь и готовая расплакаться, как она выговаривает свои резкости с умышленной дерзостью, за которой вдруг чувствуется еще детская беспомощность.

Беспомощность, слабость — они неожиданно прорываются у этого угрюмого, сильного и волевого подростка. Зеркалова находит превосходные случаи, чтобы показать эти моменты. На мгновение возникающие рыдающие нотки в голосе тотчас же исчезают. Когда приезжает Рашель, она без слов бросается к ней и прячет голову на груди и только {317} после этого спрашивает: «Не телеграфировала — почему?», используя эту безразличную фразу, чтобы скрыть свое смущение. Людмила говорит, что она живет удивительно хорошо. «А ты?..» — спрашивает у Натальи Рашель. «Я тоже удивляюсь», — говорит она, давясь от подступающих слез. В сцене с «Птичкой» она бесчувственно бьет в бубен, словно бьет по собственной голове: забыться, забыться, забыться. И вдруг, бросая бубен на землю, кричит на всю комнату: «Довольно!» Затем, подбегая к Рашели, говорит ей с силой, с какой-то угрозой: «Я бы убила сына, но не оставила здесь». Она убила бы сына, мстительная злоба растет в ее душе, на кого ее обрушить? Кто виноват? Что делать? Где выход?

Долго спустя после ухода из театра, когда в памяти стираются отдельные образы спектакля, еще ярче выступают бледные губы Натальи, ее страдальческая улыбка, ее ищущие глаза, — прекрасное воплощение актрисой образа, созданного писателем-гуманистом, ненавидевшим старый мир ради любви к человечеству.

### 38

Можно было заранее предвидеть, что встреча Веры Пашенной с Вассой Железновой вызовет к себе особый интерес у любителей театра, и тех, кто знал Пашенную, и тех, кто интересовался Вассой. Чем именно эта актриса обогатит горьковский театр, в чем найдет горьковский акцент, горьковское в этой роли? Вот вопросы, которые возникли у меня, когда я увидал афишу, извещавшую о премьере Малого театра. Забегая вперед, должен сознаться, что первое представление, которое я увидел, не принесло мне удовлетворения, на которое я рассчитывал, и только в последующих спектаклях, а главным образом в фильме «Васса Железнова», который снимал режиссер Л. Луков с участием исполнителей этого спектакля, я наконец увидел Вассу, которую я ждал и которая, можно сказать, превзошла мои ожидания.

И рост этой роли у Пашенной заключался, на мой взгляд, в усилении горьковских элементов образа за счет других, не свойственных горьковской кисти, более близких, скажем, палитре Островского. Подобно тому как Художественный театр эволюционировал от Чехова к Горькому, когда переходил от «Мещан» к «На дне», и Малый театр эволюционировал от Островского к Горькому, воспринимая горьковскую широту социального охвата жизни, но тут это происходило в процессе роста одного спектакля.

Слова Вассы о том, что она с трудом тащит воз своего хозяйства (слова вначале безразличные данной Вассе и, казалось бы, даже ею недооцененные, а то и вообще непонятые), постепенно врезались в ее сознание, в ее душу, все более осмысливаемые. Мысль, заключенная в этих словах, как нельзя лучше характеризовала эту Вассу, и силу ее, и бессилие, и необходимость тащить, и нежелание тащить. Тут проявлялся ее внутренний конфликт, который все более властно захватывал {318} Вассу и раскрывался у нее как чувство обиды по поводу бессмысленной растраты себя за этими железновскими заборами.

Сквозь этот образ все более явственно звучала нота, свойственная тем героям Горького, к которым он испытывает хотя бы малейшую склонность, — чувство тоски от того, что жизнь, которой ты, Васса, живешь, невмоготу тебе и что тебе свойственно тайное устремление к тому, чему, быть может, не суждено сбыться и что определено словами: «человеческая женщина».

Этот мотив появился у Пашенной не сразу, вначале он только намечался. Лишь постепенно опыт жизни, которой актриса жила в образе Вассы, становился для нее и более заметным, и привлекательным, и наконец необходимым.

Ибо «сразу» мы увидели купчиху, классическую купчиху Островского, типический характер в типических обстоятельствах Малого театра. По каким-то отдаленным ассоциациям вспоминалась Кабаниха — не ветхозаветная, а европеизированная. Могут сказать: что же, тут много родственного, рядом лежащего. Да, — но важнее различие, заключающееся в том, что у этой купчихи, у этой Кабанихи что-то надломилось в душе, если позволительно говорить о душе Кабанихи, — и вот этот-то надлом, с трудом скрываемый, сминаемый, этот исторический надлом и составляет суть нового образа. Эта же смута появилась у Пашенной уже позднее и главным образом, напоминаю, в фильме.

Пашенная осторожно делает эти шаги от Островского к Горькому, можно сказать даже так: кажется, сама героиня Островского, обычно столь самоуверенная, убежденная в своей крепости и устойчивости, ступив на новую, неожиданно для нее зыбкую почву, подавляет поднявшуюся в ней тревогу и пытается сохранить свой прежний апломб и престиж. Но почва в самом деле иная — на ней, пожалуй, не развернешься с такой уверенностью в своей безопасности, в своей безнаказанности, как некогда.

Однако Васса у Пашенной — не трусливого десятка, она продолжает двигаться вперед, злобно сжав зубы, с мрачным упрямством и с каким-то диким азартом. Словно догадывается она, что ей все равно не сдобровать, но ведет себя по-прежнему из одного самолюбия, классового самолюбия. Куда девались ее прежние «островские» благодушие и кураж! И вот явно безрассудно, несмотря на всю присущую ей трезвость и хитрость, она продолжает двигаться к пропасти. Переход от Островского к Горькому сказался в этой многозначительной перемене настроения, в этой острой нотке тревоги — сигнале опасности, пронизывавшей мирную и, казалось бы, вечную инерцию движения, обычную инерцию ее жизни.

Пашенная — актриса богатейшего темперамента, сколько бы она его ни расходовала на глазах зрителей, кажется, что его у нее еще много, что она сама не подозревает о всех своих резервах. Оттого ее темперамент совмещается с самообладанием. Я позволю себе выразиться так: это спокойствие великана, который с улыбкой переворачивает {319} тяжести, он чувствует, что не надорвется, и потому спокоен и даже благодушен. Это сочетание покоя и страсти, их дружеское взаимодействие нас поразили, например, в «Каменном гнезде».

Актерская палитра Пашенной состоит из ярких, интенсивных красок, красок, что важно отметить, масляных, не акварельных (хотя это не значит, что актриса неспособна, когда нужно, прибегать и к этим бледным тонам), им свойственны наполненность, предельность выражения. Дальше, это не темперамент чисто бытовой (такое мнение приходится слышать, как противоположную оценку темпераменту, скажем, Гоголевой). И вместе с тем это не темперамент отвлеченный, так называемый романтический, романтический в условном смысле, в смысле устремленности «к небу». Темперамент Пашенной если и устремляется к небу, то идет от земли, а не спускается, так сказать, с облаков, и не боится за свой возвышенный «престиж», когда возвращается обратно к земле, не стыдится своей склонности к «земле» при всех полетах, после всех полетов.

Поэтому романтическое начало у Пашенной, весьма ей свойственное, и романтизм ее, если говорить о характере этого романтизма, насыщены у нее плотью и кровью. Она отказывается отдавать свой романтизм на откуп одному, скажем, Шиллеру и шиллеровскому актеру. Присущий ей романтизм проявился в ее исполнении, например, роли Любови Яровой. Она заполнила образ плотью и вместе с тем высокой духовностью, — земля и вместе с тем полет, притом ничего от пресловутой экзальтированности, хотя полно было страстей, бури страстей.

Этим синтезом, а не просто наличием таланта, следует объяснить, на наш взгляд, то обстоятельство, что Пашенная не нашла себе соперниц в роли Вассы в смысле общественной значительности, которую она вложила в этот образ. Свою полнокровность Пашенная одинаково проявляет и в драме, и в комедии, каждый раз это, собственно говоря, одно и то же лицо, но только в разных фазах жизни, не разные характеры, а один характер, только в различных обстоятельствах.

В творчестве Пашенной сходятся традиции Малого театра, обозначаемые обычно историками театра как трагедия и высокая комедия. «Яркий романтизм» и «сочный быт» формировали дарование Пашенной; Садовская — с одной стороны, Ермолова — с другой, склонилась над колыбелью этого таланта.

По своему характеру темперамент Пашенной — открытый, бурный, его труднее удержать, чем обнаружить, а загнать обратно его, этот дух, в «бутылку» нелегко.

Пашенная писала, рассказывая о своей работе над ролью, что боится давать ход своему темпераменту, пока не выяснит схемы и направления роли; ей, так сказать, надо предварительно изучить сложный маршрут предполагаемого пути, прежде чем пришпорить скакуна, который и так не хочет дожидаться, его уже сейчас заносит.

Все это важно подчеркнуть потому, что в роли Вассы Железновой ей пришлось загнать свой темперамент внутрь, что в конечном итоге {320} создает эффект насыщенной внутренней жизни, впечатление клокочущего внутри огня, который ждет только случая, чтобы неожиданно и небезопасно для своей «владелицы» прорваться наружу. Все время чувствуется контраст между ее бурной внутренней жизнью и надобностью сдерживать себя, подавлять себя, и этот конфликт настолько резок и так стремительно возрастает, что вот‑вот, кажется, разразится катастрофа, а ведь и в самом деле пьеса заканчивается, вернее, обрывается ее смертью, разрывом сердца, которое не выдержало такой борьбы.

Подобное столкновение внешнего и внутреннего само по себе захватывает как психологический процесс, но в данном случае он поддерживает и характеризует ту борьбу, которую ведет Васса со всем, что на нее идет извне. Внутреннее столкновение получает свое обоснование в развитии сюжета, в первом же акте, в котором Васса выполняет опасный не только для ее внешнего благополучия, но и рискованный для ее здоровья план уничтожения мужа. Для выполнения этого плана нужна, без всякого сомнения, железная железновская воля, не только для самого замысла, а тем более исполнения, но и для развязки или для того, чтоб пережить, перенести психологическую реакцию, вызванную убийством человека. На преждевременную смерть Вассы, несомненно, повлияло это обстоятельство, и можно сказать, что капитан Железнов потащил за собой в могилу и свою преступную жену.

На первом спектакле, который мы смотрели, преобладали психологический конфликт, борьба и столкновения воли обоих Железновых. Капитан Железнов, как нам известно, бить на матросах учился, и эта грубая махина не так просто сдается. Его ожесточенное сопротивление вызывает у Железновой мобилизацию внутренних сил и воли, которые воистину надо было собрать в кулак, чтобы заставить Железнова поддаться. Сила против силы, у одного сосредоточенной на том, чтоб устоять, у другой — на том, чтобы свалить. Правда, Железнов внутренне совсем уже распался, смысл его жизни в паразитизме, в то время как жизнь Вассы — дело, поэтому по жизнестойкости он слабее ее, поэтому теоретически не трудно предсказать, чем кончится этот поединок. Не потому ли иные Вассы так легко побеждают, а иные Сергеи так легко уступают?

Но ведь даже за простой и очевидной теоретической формулой лежит сложная практика: не так-то просто согласиться не жить, особенно тому, для кого весь смысл жизни только в том, чтобы жить. Кроме того, с одной стороны, тут мужчина, с его традиционным мужским превосходством, каковое он всячески проверял и утверждал, когда в течение всей своей жизни куражился над женой. Пожалуй, это единственное, что ему дорого и что он будет отстаивать, а ее женская слабость и униженность, всячески в ее глазах освященные обычаем, при всей ее жажде реванша могут подвести ее в решающий момент схватки. Словом — это дуэль, и не следует актрисе быть слишком самонадеянной, хватаясь в случае неудачи за «спасательный пояс» сюжета пьесы.

{321} Пашенная отнеслась со всей серьезностью к поставленной ей задаче. Она мобилизует для этой цели все волевые ресурсы своей героини и, не боясь, что нам «наскучит», делает нас свидетелями этих важных приготовлений. И мы можем подтвердить, что победа в самом деле стоила ей недешево. Зрелище этого поединка захватывает как острый психологический этюд, и если бы актер, исполнявший роль капитана Железнова (Н. Шамин), был смелее, и если бы, развивая замысел этой ситуации, сопротивлялся энергичнее, злее, ответил бы «контрнаступлением», изводя и выматывая противника, он дал бы возможность Вассе развязать ее дополнительные резервы.

Последних, по нашему наблюдению, в ней больше, чем она показывает, и если бы она довела их до предела, мы стали бы свидетелями жуткой по своей психологической красоте картины, когда сила наступления и сила сопротивления, достигнув своей кульминации, уравновесились бы, чтобы, тревожа, «нервируя» нас, затаивших дыхание, склоняться в ту или иную сторону, заставляя до последней доли секунды сомневаться в исходе борьбы. Недаром и сюжетно Горький дает возможность для подобных сомнений и волнующих зрителя ожиданий.

В сцене, которую мы сейчас описали как состязание воль, этот психологический аспект преобладал, если не был единственным, на первом этапе жизни спектакля.

В дальнейшем психологический мотив стал уступать моральному, пока последний не возобладал, в результате чего психологическое состязание стало лишь подкладкой для нравственного спора. В первом случае преобладала хищница, купчиха, приобретавшая свои волевые качества за счет эксплуататорской практики, неожиданно оказавшей столь благотворное воздействие; вообще представлена была сильная женщина, даже безотносительно от происхождения своей силы, просто волевая натура как определенный тип. Во втором же случае нравственная категория властно наложила свою печать. Это уже женщина, и больше того — мать (мы вспомнили тут подзаголовок первого варианта «Вассы Железновой» — «Мать», и дополнительно разъяснили себе всю его значительность), женщина, за которой стоит (чтобы поддержать и поощрить ее в этой решающей для нее борьбе) все ее прошлое. Прошлое эксплуатируемой, угнетаемой с детства, пребывающей десятилетиями в домашнем рабстве женщины.

Она рассчитывается сейчас за все свои страдания и унижения, за это прошлое и, можно сказать, будущее, если иметь в виду ее дочерей. Она не хочет, чтобы прошлое продолжалось, сопротивляется тому, чтоб судьба ее, Вассы, в которой виновен Сергей Железнов, повторилась в судьбах дочерей по вине того же Сергея. Видно, что все это давно подготовлялось, давно назревало, и вот час настал, час возмездия справедливого и честного, как высший приговор, законным исполнителем которого может считать себя Васса.

Вот этот мотив нравственной правоты по мере развития конфликта и роста Пашенной становится дополнительным, а в фильме, — основным {322} источником силы Вассы, поборовшей Сергея. Последний при всем своем цинизме, внутренне сопротивляясь этому возмущающему, задевающему его самолюбие насилию, начинает невольно чувствовать превосходство этой силы, которая ослабляет его волю в процессе столкновения и приводит его в конце концов к капитуляции.

Стало быть, сила Сергея Железнова, сила сама по себе, на которую он всегда самонадеянно рассчитывал, начинает сдавать, по мере того как он осознает свою моральную неполноценность по сравнению с женой. Тут его подтачивает всегда чуждое ему и презираемое им начало, и то, что он это почувствовал и этим именно сражен, — заслуга Вассы — Пашенной, которая таким образом перевела поединок в плоскость нравственного конфликта.

Если на первом (виденном нами) спектакле она почти физически подавляла его и заставляла принять яд (у меня даже возникло подозрение, а не влила ли она ему яд сама в рот), сейчас Васса апеллирует к тому, что есть в нем человеческого, заставляя его быть судьей самого себя и предоставляя на рассмотрение этого судьи обличительный материал. Она рассказывает, что испытала за всю свою жизнь с ним, развратником и пьяницей, и вкладывает в эти слова всю душу, всю свою боль, и трудно даже сказать, приказывает ли она ему принять яд или требует этого. Нет, слова ее — скорее просьба, правда, грозная просьба, но просьба, недаром она готова стать на колени перед ним — она, правая и оскорбленная, перед ним, неправым и оскорбителем.

Удивительно проводит это место Пашенная. «Я», подчеркивает она, «перед тобой», подчеркивает она, но подчеркивает не с тем, чтоб унизить, а чтобы вразумить. И смотрит на него при этом долго, глубоко, нельзя сказать, чтобы «ласково», конечно, а как бы смягчаясь от мысли, что в нем все же, должно быть, осталось человеческое, возможно, «божеское». (Этот мотив не исключается, ибо тезис о подобии и образе божьем не может не иметь на нее известное влияние сейчас, когда она смотрит на него в предсмертную его минуту, когда она, собственно, и прощается с ним.)

И вот она говорит ему эти слова внушительно, не обвиняя его, а объясняя, с желанием не только облегчить ему всю эту ужасную процедуру, но и с внутренним стремлением, чтобы он понял, чтоб добровольно согласился, а не подчинился насильно, и чтоб, таким образом, хоть с каким-то человеческим итогом, а не только по-звериному, ушел в тот мир, где ему ведь придется давать отчет (этот мотив также может руководить Вассой и, так сказать, облегчить ей грех убийства).

На какой-то момент ей даже жаль его — проникновенная интонация возникает в ее голосе: жаль человека, который сам довел себя до гибели, до казни. И эта теплота будит какой-то отклик — его могло быть больше, больше! — в душе Сергея, не потому, что мягкость Вассы сулит ему надежду, проблеск надежды на спасение (этот мотив законен в сложном исполнении!), а потому, что нравственный мотив — этот перст, направленный прямо в его душу, — неожиданно воздействует на него, {323} и словно бы на миг перед им появляется просвет, луч, пробивающийся сквозь ту атмосферу клубящихся винных паров, в которой он (не надо этого забывать) все время пребывает. И кажется тогда, что он словно впервые видит перед собой свою жену, — проходит только миг, может быть, и того меньше.

Правда, даже этот миг мог быть более выразительным и дойти до зрителя, для чего желательно, чтобы не только Сергей больше оценил Вассу, но и Шамин Пашенную, потому что он боится этого мотива, боится уступить ему и сдаться. И вот он словно попирает ногами ту возможность благородного выхода, которая ему предоставляется, и с упрямством, с неистовым упрямством, для того чтобы задавить в себе сознание своей неправоты и ее превосходства, истерически требует, чтобы ему оставили жизнь.

Я не хочу преувеличивать эти мотивы и эти новации в исполнении артистки в процессе движения спектакля и должен сказать, что основная тенденция образа, как исполняет его Пашенная, — сила, властность, воля. И смягчения в этой области, которые все же имеются, появляются за счет внутренних колебаний в оценке самого образа, не в смысле какого-либо оправдания, отнюдь нет, или облегчения участи самой Вассы, или вынесения ей классового приговора — тоже нет, конечно. Здесь участвует точка зрения пролетарского, социалистического гуманизма, принцип, учитывающий не только субъективную волю, но и объективные, исторические обстоятельства, отстаивающий идею, согласно которой улучшение этих обстоятельств улучшает и человека, отрицающий неизменность природы человека, особенно если ее с порога объявлять злой.

Пашенная в этой роли, больше чем любая из ее предшественниц, доказывает, что Васса — Железнова, что она железная. Прохор, брат Вассы, называет ее «богатырем», и Пашенная всей своей игрой подтверждает эту характеристику.

В своих статьях о Вассе Пашенная сама то и дело называет сильной и даже «могучей женщиной» свою героиню. И не только не «стесняясь», а, напротив, со всей решительностью, она показывает, что Васса хищница, что она жестока; что ничто не способно ее остановить. «… Она всегда крепка и сильна, как дуб, — перед ней только нажива, только “дело”, то есть накопление, и все, что ей мешает, она убирает со своего пути». Пашенная показывает эту «линию жизни» Вассы как последовательную, неизбежную, возрастающую, и это наращивание воли, энергии, страсти, которые служат черному делу закабаления людей и накопительства, производит порой жуткое впечатление. Эту жестокую тенденцию по отношению к своей героине Пашенная проводит даже там, где, казалось бы, как видно из опыта других исполнительниц, самое время остановиться.

Дети Вассы неудачны, и она собирается (как в первом, так и во втором варианте пьесы) жить внуками, свои материнские чувства отдать Коле. Пашенная занимает в этом отношении, по сравнению с другими, {324} наиболее сдержанную, если мягко выразиться, а то и отрицательную позицию. Она склонна и здесь видеть только расчет и только «дело». «Коля, внук — вот для кого живет Васса. Но не нежная любовь бабушки, не человеческие чувства движут ею в заботе о внуке. Нет, нет, нет!» Трижды повторяет Пашенная «нет», вероятно, в полемике с теми актрисами и с теми толкованиями, которые подчеркивают в Вассе «человеческую женщину», между тем, скажем от себя, она могла бы вполне законно, оправданно проявить эти чувства отнюдь не в ущерб «зверю», ибо и у зверя можно встретить воистину человеческие чувства к детенышу.

Как видим, Пашенная отрицает наличие человечности в сфере, которая сама собой напрашивается. («Утверждаю, — категорически продолжает Пашенная, — это только расчет. Лишь оправдания своей звериной жизни она ищет во внуке».) Она говорит чуть ли не с презрением, с вызовом о больном Федоре, дескать, не нужен ей больной сын. Это производит впечатление настолько бессмысленной жестокости, что на момент возникает подозрение: не потому ли она так подчеркивает свое равнодушие к сыну раз он больной и, стало быть, не пригоден к «делу» («дело» и «сын» слишком как-то сливаются в ее представлении, без малейших оттенков), что хочет скрыть от самой себя, задавить свою материнскую боль, что она боится материнского сострадания, которое, чего доброго, расслабит ее волю и отразится на судьбах «дела»?

Если это так, то есть если такой мотив нарочитости присутствует, то это тонкий дополнительный штрих к исполнению, показывающий, как свойственная Вассе сила, проявление которой в идеале, в принципе должно быть радостным и приносить удовлетворение, как всякая жизнедеятельность, тягостна ей, тягостна потому, что направлена в ложную сторону, что она заходит в тупик.

Мы тут несколько забегаем вперед, а пока хотим лишь обратить внимание, что и другие ее слова о сыне Федоре тоже прозвучали несколько странно. «Сгорел, значит, сын капитана Железнова», — говорит Васса; не ее, мол, сын, а вроде бы чужой, и это позволяет ей подавить в себе на «законном» основании материнские чувства. Эти слова более оправданы у Пашенной, чем у других исполнительниц Вассы. Она использует фразу о сыне для того, чтобы получить лишний козырь против ненавистного ей мужа, по вине которого погибает Федор, так же как погибли другие дети. Болен сын из-за капитана, поскольку он бил ее, мать своих детей, беспощадно, пьянствовал беспробудно. Но обвиняя мужа в убийстве детей и тем самым оправдывая свое убийство, она выступает как мать, и материнское так или иначе выплывает, как бы Пашенная — Васса ни старалась подавить его в интересах «дела».

Вообще тут происходит как бы некая борьба между категорическим замыслом показать хищницу и самодурку, поначалу избранным актрисой, и теми неожиданными «оговорками», которые идут изнутри пьесы и которым чуткий талант актрисы несколько неожиданно {325} для нее самой все же дает место. При всем том Пашенная говорит, что моменты слабости, то есть некоторых уступок «человечности», появляются только «на мгновение» и появляются, собственно говоря, случайно.

«Ум, сила воли, отсутствие жалости к людям, беспощадная жажда накопления и уверенность во всемогущей силе денег, — продолжает там же Пашенная, — утверждают Вассу в правоте ее дела». По отношению к делу, которое, по ее утверждению, является главным и единственным, она характеризует Вассу такими словами: «Еще безжалостнее она эксплуатирует рабочих, матросов, служащих, еще откровеннее ненавидит людей… Сама неистовая накопительница, эксплуататорша, ставящая власть денег выше всего…». Мужа своего Васса, по словам Пашенной, «покойно, хладнокровно отравляет». Не только покойно, но и хладнокровно! Хотя и здесь, проверяя литературный комментарий актрисы ее исполнением, ее слова, ее делами, мы должны сделать оговорку, что упомянутое хладнокровие дорого далось Вассе, что это есть результат огромного напряжения воли и мобилизации всех душевных сил, непомерная затрата которых, как уже указывалось, в конце концов приблизила трагическую развязку.

Васса «величественная» после убийства, пишет Пашенная, но она такова — мы можем засвидетельствовать — и до убийства. Величественная, с вызовом не только ему, убийце, растлителю и обидчику, но и с вызовом, обращенным к самой себе, с насмешкой, уничтожающей насмешкой над той слабостью, самой возможностью слабости, которая в последний момент может в ней появиться. С высоко поднятой головой, не спеша, она двигается, и мы, наблюдая, убеждаемся, что каждый шаг ей дорого стоит, с каждым шагом она переступает через самое себя, каждый шаг ей дается с боем, — она одолевает сопротивление, идущее изнутри.

Сложная психологическая ситуация — человек решается на убийство. Решимость в ней настолько велика, что мы охотно верим предположению Пашенной, будто Васса не только уговаривала, а принудила мужа принять порошок, во всяком случае не ушла, пока он не принял яд, если сама не всыпала ему его в рот. И поступила так не только для того, чтобы быть уверенной в результате, а потому, что подобная решительность свойственна ее натуре. Ей, кроме того, важно было одолеть себя, заставить себя, наказать себя за возможную слабость, доказать себе, что она сильная; тут злобное наслаждение борьбой и победой над самой собой.

Ведь, в самом деле, тут не просто механический акт, ведь тут человек с его противоречиями, и вот стремление одолеть эти противоречия, утвердить в себе силу подгоняется смутным сознанием и опасением, что сила ее, на которую она так рассчитывает и так с ней носится, сдаст, — ведь есть уже симптомы этого. Чтобы подтвердить в себе эту силу, ее наличие и доказать самой себе, что страх ей чужд, она и в этом случае стремится продемонстрировать свою боеспособность.

{326} Сложная психология! Хищничество Вассы подчеркнуто категорически. «В роли Вассы для меня не существует ничего (ничего!!! — *Ю. Ю*.), кроме воли, упорства в достижении своих корыстных целей, кроме животной (!) любви к своим детенышам, кроме злобы и ненависти к людям вообще». Ничего, кроме этого! Даже по отношению к самым близким людям.

Васса, по-видимому, против брака Натальи с Евгением Мельниковым, и Пашенная заостряет эту тему и говорит, что в случае, если бы Наталья все же вышла за Мельникова, «Васса не дала бы им ни копейки и не пожалела бы их». Правда, это всего только домысел актрисы, но домысел характерный!

Васса посылает свою наперсницу Анну к жандармам донести на Рашель. Анна мнется, боится выполнить это поручение. Эти мотивы характерны для Анны и вполне объясняют, почему она неохотно подчиняется Вассе. Но Вассе колебания Анны кажутся мотивом, которого, вероятно, у той и в помине не было. Она считает, что Анне жаль Рашель, и возражает ей: «А Колю — не жалко?» Создается впечатление, что она говорит не о чувствах Анны, а о своих собственных чувствах. Ей, помимо ее желания, нравится Рашель, она зовет ее жить с собой не только для того, чтоб вернее заполучить внука, но и потому, что сама Рашель, ее характер, воля, сила, то, чего Васса не находит в своем кругу, не могут не импонировать ей. Она неоднократно, выражает сожаление, что Рашель не дочь ей, — она склонна смотреть на Рашель как на дочь, ее материнские чувства получают здесь дополнительную пищу. Но и в этом случае Васса вынуждена подавить себя и возражает не столько Анне, сколько себе: «А Колю — не жалко?»

Иными словами, желая совершить это преступление, она и здесь переступает через свои человеческие чувства к матери Коли, одолевает себя. Однако Пашенная и в данном случае, в полном согласии с предыдущим и в этом смысле вполне последовательно, утверждает, что Васса посылает за жандармами «неумолимо твердо» и что «никакой жалости нет в душе Вассы, только бешеная злоба». Хотя и здесь, проверяя теоретические положения актрисы практикой ее исполнения, следует сказать, что у «бешеной злобы» двойная функция, — не только заставить Анну донести на Рашель, но «бешеной злобой» подавить свою симпатию к Рашели. «А Колю — не жалко?» — это почти крик, обращенный не только к Анне, но и к себе самой, чтоб убедить себя, мотивировать и оправдать свой поступок.

Можно привести еще другие аналогичные высказывания актрисы, характеризующие Вассу как хищницу и зверя, безоговорочность и категоричность которых нам все время внушают не очень убедительно. И не без основания мы находим там же мысли актрисы, звучащие резким диссонансом и никак не согласовываемые с ее другими известными утверждениями. Оказывается, отношение самого Горького к Вассе, по мнению Пашенной, состоит в том, что «Горький… конечно, безжалостно бичуя Вассу… ее в то же время жалел». Почему же жалел, {327} да еще «конечно»?! И каково в связи с этим отношение актрисы к этой симпатии Горького к Вассе? Выясняется, что самое сочувственное!

Пашенная поддерживает Горького (что мы, впрочем, подозревали и тогда, когда корректировали ее высказывания ее игрой) и сама уже, от себя, признается, что «жалеет» Вассу, что, оказывается, она ее и «не могла не пожалеть» и даже «страстно жалеет» (страстно!), что у Вассы нет «иной цели, кроме накопления».

Но прежде чем осудить актрису, которая-де вдруг сдала и считает нужным «жалеть» типичную представительницу капитализма и даже приписывает такое же чувство автору, прежде чем сделать такой естественно напрашивающийся вывод (к которому, кстати, сама актриса как будто подводит), — выясним, за что же, по мнению актрисы, «жалел» Вассу Горький, больше того: что же вызывает у автора симпатию к его героине или, как совершенно уже решительно выражается артистка, за что Горький «любил Вассу» (любил!)?

«И мне думается, — пишет Пашенная, имея в виду Горького, — что он любил ее, любил в ней могучий русский талант, огромную силу характера». И от себя самой Пашенная также говорит: «Я страстно жалею, что Васса, талантливая, целеустремленная, умная и сильная женщина… жила, служа капитализму… находилась под властью денег…». И там же актриса отмечает, что, когда Васса была еще юна, в ней жило «огромное стремление к семье, к любви, к созиданию. Но тупой жестокий закон капиталистической наживы… направлял все стремления Вассы в сторону накопления».

Отметим тут же, что, перечисляя три пункта — семья, любовь, созидание, куда, по мнению актрисы, направлены огромные стремления Вассы, Пашенная ставит ударение на последнем — на мотиве созидания, в то время как другие исполнительницы подчеркивают мотив материнства, или мотив трагически прожитой жизни, или еще какой-либо мотив. «… Я не могла не пожалеть о том, — пишет дальше Пашенная, — какие огромные силы, какие могучие русские женщины гибли до революции в условиях капитализма».

Надо прямо сказать, что игра Пашенной сложнее только что приведенного тезиса, ибо и материал сложнее. Актриса показывает, что развитие капитализма порождало таких женщин, как Васса, что благодаря этому развитию, если стать на историческую точку зрения, обнажилась жившая в недрах России сила, сила, которая в дальнейшем, продолжая себя на этих же путях, обречена была на гибель и прозябание. Вот этот перелом и кризис показывает Пашенная.

Для ясности приведем следующее замечание Горького. Горький писал, что в период возникновения капитализма в России: «Фабриканты, судостроители, торговцы, еще вчера бесправные, — смело занимали в жизни место рядом с дворянством… Крестьянская масса, выдвигая таких людей, как бы демонстрировала этим силу и талантливость, скрытую в ней, массе». Эта талантливость, нашедшая себе применение в пору подымавшегося капитализма, впоследствии стала иссякать на путях {328} умиравшего капитализма, которому эта сила уже не приходилась ко двору. Эти переживания выражает Васса, их воплощает Пашенная.

Мы можем сказать тут же, в двух словах, что именно имеет в виду Пашенная, в отличие, если не сказать в противоположность, другим исполнительницам этой роли. Это не моральный мотив, не человеколюбивый мотив, не материнство, понимаемое как любовь к детям, а материнство, как плодоносное творческое начало, как начало жизни и творчества, как мотив созидания и силы, каковые жаждут своего применения и без этого приложения своей скрытой потенции гаснут и теряют себя.

Конечно, актриса показала не только этот мотив созидания, не находящего себе применения, а точнее сказать, бесперспективность созидательных устремлений Вассы. Пашенная говорит о «человеческих чувствах» по поводу сцены, где Васса перед дочерьми устраивает «домашний суд» над своим мужем и отцом своих детей, которого она приговорила к смерти и сама этот приговор привела в исполнение. Но ее страдания женщины и матери благодаря основной тенденции исполнения приобретают иной оттенок, чем у других актрис. «Моя Васса в этот момент как бы бросает вызов судьбе и мстит за все свои женские и человеческие муки».

Другие исполнительницы в этом месте также свидетельствовали перед судом о преступлениях капитана Железнова, и свидетельствовали не бесстрастно, конечно, их речи проникнуты были болью, словно боль воспоминания оживала перед ними и они вкладывали в свой рассказ пережитые муки, чтобы страданием своим искупить свою вину за преступление, надеясь на снисхождение. У Пашенной подобный мотив отсутствовал — преобладала злая ненависть к обидчику, и за этим чувствовалась ущемленная сила, бунтующая против попрания ее: не мотив несправедливости, а мотив подавленной силы. По поводу этой сцены Пашенная говорит: «Здесь за страшным преступлением, за алчностью и злобой Вассы я чувствую женщину, человека…».

К слову сказать, «здесь», то есть в сцене «домашнего суда», никаких данных для изображения «алчности» Вассы у актрисы не было (да она этого и не изображала). А что касается злобы, то она в данных обстоятельствах вполне оправдана, это ведь злоба к оскорбителю, который в троицын день, в «девичий праздник», заставил ее слизать сливки с сапога, нечаянно облитого ею.

Актриса в данном случае неосновательно обвиняет Вассу и делает это для того, чтоб убедительнее ее выгородить. «… Я чувствую “человеческую женщину”, — продолжает Пашенная, — твердо верю (и здесь слово — “твердо”!), что Горькому было жалко Вассу. И мне в глубине моего сердца жаль ее в эту минуту». И наконец артистка делает вывод, что она выступает в этом образе против капиталистического класса, против собственнического строя, в котором «талантливая, умная, волевая, “человеческая женщина” — Васса Железнова — росла и формировалась как зверь».

{329} Это очень примечательная характеристика. Она совпадает с тем, что, как мы уже видели, сформулировала Раневская, назвав пьесу Горького трагедией собственничества. Но если Раневская имела в виду моральную сторону дела, материнство, доброту, женственность, — все те прекрасные качества, которые уродует собственнический режим, то Пашенная поворачивает образ другой существенной гранью и под именем «человеческой женщины» подразумевает талант, ум, волю, мощь.

Эта тенденция сказалась в двух характеризующих образ ситуациях — в отношениях с Рашелью и в смерти Вассы. Горький так описывает Рашель: «одета изящно, но просто, строго, эффектно красивая». Такой ее играют все виденные нами Рашели, да такой она и должна быть по сути своей. В исполнении Зеркаловой и Солодовой в Малом театре они именно таковы, и в их эффектности, красоте не было ничего наигранного, а тем более вызывающего: скромность, сдержанность и элегантность, естественность и изящество совершенно уместны у них, и эффектность именно такого же тона, как некий акцент, не более.

Характерно, что Пашенной не по душе была такая Рашель, характерно, и то, что Пашенная вообще об этом образе заговорила «… Я не боюсь сказать, что мне Рашель казалась другой — более простой, открытой и светлой. Она, мне кажется, совершенно лишена внешней элегантности…». (Кстати, ни у Зеркаловой, ни у Солодовой мы не замечали внешней, показной, что ли, элегантности; элегантность была внутренняя; «врожденная», свидетельствующая о вкусе, словом, носила печать интеллигентности.) Можно спросить: не все ли равно Пашенной, какова собой Рашель и почему так ей далась эта «элегантность»? Скорее ей должно бы «нравиться», что у Рашели есть это свойство, — раз оно ее так раздражает, ее враждебность к Рашели получила бы дополнительную опору.

Стало быть, ей нравится сама Рашель, она внутренне близка ей (ближе, чем все остальные, окружающие ее, поскольку Рашель обладает этой импонирующей Вассе силой), недаром она хотела бы видеть ее дочерью своей. Потому-то этот европейский лоск, это чужое, а не свое, заморское, а не волжское, и вызывает ее возражение. И вот, чтобы питать к Рашели симпатию, каковую она таким косвенным путем выдает, она и хотела бы ее видеть родственной, «более простой, открытой», словом, такой же, как сама Васса, какой она, должно быть, некогда и была.

Смерть Вассы у некоторых других исполнительниц не кажется нам достаточно убедительной, поскольку она выглядит неожиданно, не «медицински», а художественно. Скоропостижная смерть — явление, в жизни объяснимое самим своим фактом; в искусстве же неожиданность смерти должна быть объяснена, и в этом смысле ожидаема, и во всяком случае закономерна. Многим, автору настоящих строк в том числе, всегда казалось, что Горький несколько недописал в этом отношении свою Вассу, не дал нужной подготовки для столь важного финала, как смерть, в развязке пьесы. Поскольку символический план не был чужд {330} Горькому, подобный финал законно было толковать как символический. Так же в свое время толковали «Булычова»: смерть Булычова — смерть капитализма, хотя эта смерть реалистически была подготовлена буквально с первых же явлений пьесы. В Вассе такой подготовки нет, и не удивительно, что, например, С. Г. Бирман придает смерти Вассы известный символический подтекст. Но и это решение все же не звучит вполне правдоподобно, так что упреки Горькому в известном произволе в этом случае не кажутся необоснованными.

Пашенная снимает эти упреки, свою идею силы она вогнала в самую сердцевину сюжета. Ее тяготит ее же сила, которая, казалось бы, напротив, должна показаться ей легкой и радостной ношей. Она гордится ею, и все же это для нее обуза. И так как эта сила направлена против логики жизни, против воли истории, то жизнь вокруг Вассы обрушивается на нее. Борьба, которую она ведет с жизнью, упрямо, тупо и, по существу, безнадежно, невозможность одолеть все то, что на нее идет, сказываются на ее физическом состоянии. Она бодрится, и это плохой признак. Ей все труднее и труднее двигаться, можно сказать, что она то и дело останавливается, чтоб передохнуть, и хотя виду не подает, что ей нехорошо, скрывая подтачивающий ее недуг, но сердце против ее воли дает себя знать, оно не выдерживает такой нагрузки.

На всем протяжении спектакля возникало впечатление, что Васса все время что-то одолевает, все время перемогает себя, ведет борьбу с противником, даже когда его нет налицо, всегда и повсюду, денно и нощно, с противником, силы которого возрастают, судя по отчаянному сопротивлению Вассы. И вот она сходит со ступени на ступень, дорого продавая свою жизнь. Она естественно, закономерно приходит к смерти, капитулирует.

Соображения актрисы о своем самочувствии, ее психологическом и даже физиологическом состоянии в эти именно моменты представляют собой, на наш взгляд, более широкий интерес, относящийся к психологии творчества, пожалуй, не только актерского, но актерского в особенности. Пашенная пишет: «Я поняла ее муки, пережила все этапы ее сложной жизни… твердо (примечательно это часто повторяющееся определение, продиктованное, так сказать, Вассой, характером Вассы. — *Ю. Ю*.) зная, что смерть Вассы, “моя” смерть (обращаем внимание на это неслучайное утверждение: “моя” смерть — *Ю. Ю*.) неминуема, как неминуема смерть и гибель самого капитализма».

Стало быть, смерть Вассы тут не просто символ смерти капитализма, опирающегося на общее представление о философии пьесы и только, нет — это обобщение подкреплено психологически, ибо, только пройдя через все этапы сложной жизни Вассы, через ее муки, Пашенная сумела привести и привела свою героиню к смерти, заземлила ее, позволим себе так выразиться буквально.

Пашенная, кстати говоря, неоднократно замечает, что, когда в образе Вассы ей становится невмоготу и хочется заплакать, а поводов к тому встречается немало, она не допускает себя до этого. «… Васса волевая, {331} замкнутая, а не опускающаяся до слез и внешнего проявления волнения». Проявление вовне, следует на всякий случай отметить, вовсе не одно и то же, что внешнее проявление, нет, это очень внутреннее состояние, которое только чувствуется извне, со стороны.

Тут дело, может быть, не столько в воле и замкнутости героини, сколько (если сверять высказывания актрисы с ее игрой) в боязни дать освобождение, дать передышку этой силе, которая облегчит таким путем свое состояние, в боязни дать разрядку напряженности, вызванной непосильностью той ноши, какую взвалила на себя Васса. Поэтому-то, отказываясь от «слез» и других аналогичных средств и способов выпустить, так сказать, «пар», Пашенная усиливает состояние тягостности, напряженности, неодолимости, взвинченности и переизбытка сил, подготовляя и даже делая неизбежным взрыв, то есть в данном случае смерть героини.

Тут вступает в дело сердце, и не только сердце героини, но, как оказывается, и сердце актрисы, каковое Пашенная самоотверженно, с опасностью если не для жизни, то для здоровья своего, подставляет под удары, не щадя его, рискуя им. Разговор с Рашелью при всем том, что Рашель бессильна перед нею, что Васса хладнокровно пользуется своим преимуществом, что она вообще неразборчива в средствах и эту неразборчивость считает вполне естественной, при всем том разговор с Рашелью подействовал на нее сильнее, чем она могла подозревать.

Васса, говорит Пашенная, «начинает чувствовать свое уже и без того больное сердце». Попутно просим запомнить еще одно характерное замечание Пашенной: «Нельзя оторвать образ Вассы от своего сердца», нельзя оторвать не только морально и эстетически, что само собой разумеется, но и — физически. Когда Васса берет яд, чтоб отравить мужа, у нее, по наблюдению Пашенной, «всякий раз… как-то сжимается сердце». И уже после того как она передала порошок Сергею, она судорожно сжимает коробку из-под яда, и состояние у нее, пожалуй, еще более напряженное. «Мне необходимо успокоить себя, — говорит Пашенная, — чтобы постепенно переключиться на следующий эпизод».

Постепенно! Сколько сердца — в буквальном смысле слова — вкладывает Пашенная в свое исполнение и, как увидим сейчас, приходит в беспокойство по поводу того, в какой мере допустимо это с точки зрения законов искусства. Ведь тут в конце концов все же игра, но Пашенная настолько переходит рубеж, отделяющий жизнь от отображения жизни, настолько оказывается в самом русле жизни, что, опасаясь, не без основания, всякого рода осложнений от такого нарушения, пытается вернуться обратно, дабы сохранить пусть неуловимую, но обязательную, однако, грань между собой и образом.

И вместе с тем чувствует странную потребность и даже необходимость такого, казалось бы, неправомерного слияния с образом, а ведь эта линия исполнения в «идеале», так сказать, должна привести к тому, что актер, играющий человека, впадающего в безумие или умирающего, сходит с ума или умирает вместе с ним.

{332} Однажды, рассказывает Пашенная, она всерьез, то есть выйдя за рамки образа и слившись с Вассой, замахнулась на Рашель и чуть не ударила ее, но в последний момент опомнилась, перепугалась того, что чуть не произошло: неслыханного случая, прямого физического воздействия на сцене. «Однажды во время спектакля я после реплики Рашели (“Да — что вы — зверь?” — *Ю. Ю*.) почти потеряла власть над собой».

Положение получилось настолько нешуточным, что на всякий случай актриса стала принимать меры предосторожности. «К третьему, последнему акту я каждый раз собираюсь не только творчески, но подготовляю себя и свое сердце физически». Она сознательно, как видим, расходует свое сердце, хладнокровно при этом оценивая обстановку. Обстоятельства складываются так, что сердце как физический орган становится важнейшим фактором в происходящей борьбе, выдержит или не выдержит сердце!

Повторяем, Васса этого не показывает, не жалуется, она и перед зрителем сохраняет выдержку, не стараясь вызвать к себе сочувствие, хотя понимание того, что с ней происходит, того, что жизнь Вассы является здесь залогом, понимание этого ей просто необходимо в спектакле, если не забывать, что искусство не только познавательный, но и эмоциональный фактор, что без эмоций нет и познания.

Проще всего было бы доказать и показать, что вот‑де грубая механическая внешняя сила делает тупо и безвольно свое дело, пока силы героини сами по себе не иссякнут по велению свыше, то есть по велению истории, а человек-де тут сторона. Но тогда искусству делать здесь нечего, раз оно не принимает в расчет человека. Нет, человек испытывает на себе эти удары истории, и смена исторических формаций не может быть представлена как инсценированная хроника, поскольку, как-никак, здесь замешаны люди.

Васса утверждает то, что уже отжило, что несправедливо, и за это она наказана, и драма ее есть сильное доказательство ложности и гибельности пути, на котором она стоит и по которому собирается идти дальше. Это наказание она в полной мере должна почувствовать и осознать как бич божий, по ее мнению, а по нашему — как историческое возмездие. Если бы, стало быть, и смерть Вассы происходила автоматически, поскольку-де исторический лимит уже исчерпан и конец приходит в назначенный час, то ничего, кроме формального подтверждения, с нашей стороны, этого уже известного нам тезиса, мы и не получили бы. Но для того чтобы мы историю пережили как акт драматический и таким образом поняли ее через искусство, подтвердили свое согласие, — требуется большее, и вот художнику, с которого спросится, приходится отдавать свое сердце, — ничего не поделаешь!

Важнейший в этом смысле второй акт «берет такое количество нервной и физической силы», что, признается Пашенная, «я долго сижу у себя в уборной возбужденная внутренне и ослабевшая физически». «Играть — так играть!». Рисковать — так рисковать! И Пашенная {333} признается: «иной раз мое уже больное сердце начинает “сбоить” вместе с больным сердцем Вассы». И зритель начинает проникать во всю глубину происходящего исторического перелома.

Васса, конечно, железная. Вся власть в ее руках — и государство, можно сказать, в ее руках, и семья в ее руках, и дело ее, крупное хозяйство, у нее в руках, и даже Рашель целиком в ее власти. Ей только остается применить грубую силу, которой у нее хоть отбавляй. Но подобное зрелище ни в малейшей степени не художественно, и если будет восприниматься, то как простой тезис. Чтоб избежать этого, Пашенная становится на другой путь, можно сказать, даже невольно, не отдавая себе полного отчета в том, куда она идет и к чему это может привести.

Положение весьма серьезное, и до такой степени, что приходится прибегать к профилактическим мерам чисто медицинского свойства: «Я всякий раз облегчаю свой костюм перед третьим актом, принимаю специальное сердечное лекарство…». Актриса пытается умерить приступы гнева своей героини, взрывы ненависти, ибо если все принимать близко к сердцу, без сердца, пожалуй, останешься. Когда Васса говорит: «Да, да — зря крикнула. Зря. Разволновали меня, даже сердце колет…», — Пашенная в этот момент чувствует именно то же: «Каждый раз у меня по-настоящему колет сердце и мне делается трудно дышать». Васса узнает, что дочь ее Наталья советует Рашели выкрасть Колю, и хотя ей известны настороженность и даже неприязнь Натальи, она, однако, все же не предполагает, что нажила себе в лице родной дочери такого врага. Этот удар, вероятно, самый чувствительный. Вассу всю передергивает. Услышав эту новость из уст Анны, она реагирует сильнее, чем предполагала, сильнее, чем рассчитывала в своих планах актриса, реагирует бурно, что называется всем сердцем. Следя за этой сценой, я тогда же подумал, что подобные истории быстро доконают Вассу: сильная-то она сильная, а есть нечто, что сильнее ее и неодолимо для нее, не только то, что вне ее дома, но и то, что внутри него.

Актриса же рассказывает про эту сцену так: «Каждый раз, когда я спрашиваю Анну про Наталью и кричу: “Путаешь! Врешь!” — у меня почему-то начинает страшно (! — *Ю. Ю*.) болеть левое плечо и руки опускаются, как плети, на колени. Я еле могу ими шевелить некоторое время, и так они остаются до конца какими-то чужими, не вполне слушаются меня. Это меня всегда беспокоит, так как я считаю это явление в творчестве неправильным, каким-то патологическим. Но факт есть факт — физическая слабость охватывает меня неизбежно и не проходит до конца спектакля».

Пашенная вовсе не сторонница натуралистического исполнения, и мы не помним, чтоб кто-либо и когда-либо предъявлял ей подобные упреки, ни ей, ни ее театру. Очевидно, что подобная методология как принцип расходится с теми представлениями об актерском искусстве, которых мы придерживаемся. И сама Пашенная, как мы только что видели, чуждается подобной теории и практики, в том, что она делает, во {334} всяком случае нет ничего предумышленного; скорее наоборот: она оказывает этому происходящему в ней процессу сопротивление.

Однако ничего не поделаешь, факт остается фактом, физическое недомогание героини передается актрисе, и наоборот — недомогание актрисы в свою очередь поддерживает это состояние у героини. Повторяем, Пашенная во всяком случае доказывала наличие противоречия в этом образе, пользуясь также тем, что физические страдания служат активным фактором, приводящим в движение конфликт пьесы.

Для того чтобы ввести то, что делает Пашенная, в рамки традиций Малого театра и избавить ее от «угрызений совести» по поводу того, что эти традиции якобы нарушаются наличием элементов натурализма (каковой, собственно говоря, вовсе нами и не ощущается), мы должны вспомнить характерное для Малого театра понятие «нутра», без которого мы не имели бы ни Мочалова, ни Ермоловой.

Мучения Пашенной возрастают, недалека смерть Вассы, и актриса приближает этот конец. Когда Вассой отданы последние распоряжения за этот день — день, оказавшийся для нее последним днем, она, Васса, чувствует то же, что Пашенная, а Пашенная чувствует то же, что Васса. «… Силы почти покидают меня… — свидетельствует актриса. — У меня самой… всегда подкашиваются ноги, и всегда подсознательно я понимаю, что это уже моя слабость, но она в образе, и я ей отдаюсь без борьбы. Комната плывет перед глазами Вассы — она почти теряет сознание».

В данном контексте это звучит так, что перед самой Пашенной плывет перед глазами комната и что она сама почти теряет сознание. И если бы не произошла здесь благословенная для героини смерть и она не успокоилась бы наконец, возможно, что Пашенная не смогла бы продолжать спектакль.

Таким образом, смерть Вассы подготовлена, разрыв сердца исподволь мотивируется. Однако этот физиологический процесс, о котором специалисты, возможно, сказали бы, что актриса в данной роли дает довольно точную клиническую картину определенного рода сердечного заболевания, вызванного внешними обстоятельствами жизни героини, имеет под собой более широкую социальную базу, и это лишний раз заставляет нас отвергнуть упрек в натурализме, каковой, быть может, актриса опрометчиво предъявит самой себе еще до всяких критических замечаний по ее адресу.

Затронутая тема нуждается в разборе специального характера, однако при всех обстоятельствах мы должны сказать, что очень дорогой ценой, если иметь в виду Веру Николаевну Пашенную, она добивается внушительных и убедительных результатов.

Мы помним эту последнюю сцену, которая с таким трудом далась актрисе: вся она как-то грузнеет на наших глазах, из последних сил тащит свое тяжелеющее тело, и кажется нам так вовсе не потому, что мы заранее знаем, вот‑вот наступит конец; даже не зная об этом, мы почему-то уверены, что осталось ей жить буквально считанные мгновения {335} и что если смерть не наступит в нашем присутствии, то вскоре после того, как опустится занавес. К этому надо добавить: Васса у Пашенной не только не хочет умирать, но и делает вид, что вовсе и не собирается умирать.

Ведь Васса считает это слабостью своей, а всякая слабость, а тем более ее собственная, враждебна, ненавистна ей. Даже со смертью она ведет себя как с врагом и готова вступить с нею в схватку. Ей душно, она поправляет ворот своего платья, этим жестом заставляя себя подчиниться себе. Смерть вплотную подходит к ней, вот‑вот схватит ее за горло, а Васса идет бесстрашно, словно догадываясь, что идет навстречу смерти, но остановиться не хочет и снова гордо и как-то трогательно вскидывает головой и незаметно, чтоб никто не подметил — и смерть, так сказать, в первую очередь, — опирается то на край стола, то на спинку кресла, старается идти прямо, не сгибаясь, непреклонно… И вдруг падает как подкошенная, кажется, что ее в самом деле можно сразить лишь внезапным ударом только так.

До последней минуты, таким образом, она старается казаться сильной, и даже когда чувствует, что ей совсем уж невмоготу, тем более симулирует здоровье, причем необходимость в подобном насилии над собой выдает ее слабость. Подобная маскировка, имеющая не только психологическое, но в данном случае более обобщенное, идеологическое значение как имитация власти именно в тот момент, когда ты ее теряешь, получает, на наш взгляд, очень яркое выражение у М. Жарова, исполнителя роли Прохора.

Пашенная ведет некоторого рода спор с Жаровым, подобный тому, какой она вела с Зеркаловой и Солодовой, однако спор этот менее, на наш взгляд, основательный, особенно утратил он свое значение по мере того, как спектакль рос и развивался. Пашенная пишет: «М. И. Жаров всегда живет на сцене, как крупный и самобытный артист, но я почему-то не всегда ощущаю абсолютную связь наших образов и с интересом анализирую для себя причины этого явления. Думаю, что это происходит потому, что мы впервые встретились творчески в работе и еще не до конца нашли общение в образах. Но М. И. Жаров… от спектакля к спектаклю расширяет жизненную правду Прохора Храпова».

Пашенная анализирует для себя причины этого явления, попробуем и мы хотя бы вкратце его проанализировать. Возможно, конечно, что при первой встрече две столь крупные индивидуальности, со столь различной творческой биографией, не нашли для начала удовлетворяющего их контакта. Однако, по-видимому, причина лежит здесь несколько глубже.

По нашим наблюдениям, Жаров в первых своих спектаклях находился, так сказать, на отшибе в горьковской пьесе и в концепции спектакля в целом, он нашел для себя знакомую «поживу» в этой фигуре гуляки и обалдуя. И особенности дарования артиста, наличие в его палитре красок, специально подобранных для такого именно типа, разновидности которого он неоднократно исполнял на сцене, в кино, быстро {336} помогли ему «сориентироваться», как ему тут быть, и почувствовать себя без дальнейших околичностей в своей тарелке.

Поэтому поначалу он воспринял своего Прохора несколько односторонне, что не помешало ему создать своего рода яркий этюд, а его связь с Вассой так и не установилась, тем более, скажем в интересах справедливости, что и сама Пашенная на первых порах больше тяготела к Островскому, тоже создав этюд из серии «Темного царства», дав импозантную, в своем роде цельную, а лучше сказать, цельнометаллическую фигуру, без сучка и задоринки, без тех странных и подрывающих эту цельность мотивов, которые стали проступать позже и внесли в эту картину ряд существенных коррективов. Но вот это расстояние стало постепенно уменьшаться, и уже, скажем, в фильме, сделанном режиссером Л. Луковым, мы обнаруживаем контакт на почве общего понимания Горького.

В чем он сказался?

Если на первых спектаклях с участием Жарова мы наблюдали в его изображении гуляку праздного, из купеческого сословия, жуира и весьма колоритного, почему-то даже будящего соблазны весельчака, в обрисовку которого Жаров вкладывал много «аппетитных» подробностей, то в дальнейшем этот раньше по преимуществу жанровый тип был пронизан определенной тенденцией. Сверхзадача пьесы, от которой Жаров прежде явно уклонялся из тайного опасения, как бы она, так сказать, не смазала оригинальности и самобытности жанровых жаровских красок, сейчас привлекла к себе внимание актера, после того как он вдоволь натешился, пощеголял этим броским «оперением».

Артист всерьез задумался (это случилось главным образом в фильме Л. Лукова) и пошел в глубь образа, отчего сразу же поднялся уровень исполнения. В чем выразилось это углубление? В том, что если раньше Прохор просто беспутничал сверх всяких возможностей, даже не оглядываясь на ту «тень», которая угрожающе нависла над ним, над всем железновским домом, над всем его обществом, то сейчас он то и дело бросает взгляд, озабоченный и обеспокоенный, в эту сторону. Возникает контраст, тот же внутренний конфликт, который мы наблюдали у Вассы между ее силой и тем, что эту силу одолевает. У Прохора — в самый разгар его беспечности и бездумья — неожиданно появляются пугливые интонации, и смех его, шедший раньше, что называется, от души, ядреный, купеческий (какой мы могли бы наблюдать, скажем, у персонажей Островского), смех этот вдруг рвется, становится конфузливым и судорожным.

Прохор робеет и скрывает свою робость, тайный страх закрадывается в его душу, и эта странная суетливость, и непоседливость, какое-то ерзание и беспокойство возникают не как свойства его характера, а от смутного и тревожного ощущения неведомой, но где-то рядом притаившейся опасности. И когда, например, Прохор говорит, что он вольный казак, то говорит он об этом как-то форсисто, с выделенной бойкостью, отчего явно чувствуется, что он трусит. И становится понятным, {337} почему Наталья говорит, что казак он не вольный. Поэтому права была В. Пашенная, сказав, что Жаров расширяет жизненную емкость образа, то есть жанровую и социальную правду Прохора Храпова.

Пашенная — мы возвращаемся к ней — показывает в образе Вассы житейский опыт, опыт человека, прожившего жизнь, раскрывает жизненную цепкость, житейскую приспособляемость, ее чувство хозяина жизни, — эта жизнь, можно сказать, в ее руках, и она вертит ее так и этак. Когда она собирается ехать давать взятки, улаживать дело с полицией по поводу арестованной баржи, по тому, как она разговаривает по телефону и называет дураками подчиненных ей лиц, видно, как она их презирает за их беспомощность и никчемность и как она сама справилась бы с затруднениями. Даже в жесте, каким она надевает на голову шляпу, чувствуется властность, и тут она хозяйка, властительница, а не просто дама, хотя «дамская», что ли, сторона дела здесь достойно соблюдена, но сведена к минимуму. При всем том она не скрывает, что она женщина.

Было бы упрощением делать вывод, наблюдая ее волевой характер, что она хочет походить на мужчину, что, ведя дела с подрядчиками, купцами, мужчинами, она‑де хочет быть с ними на одном «уровне», а свое женское начало скрывает, утаивает. Скорее, мы сказали бы, она подчеркивает, что она женщина, но с той целью и в том смысле, что вот‑де женщина, да женщина, — а делает мужское дело! И делает не вопреки тому, что она женщина, а, напротив, именно потому, что она женщина, иными словами, что она способна справиться с мужским делом получше, чем иной мужчина.

Видно, что для нее очень важна эта идея. Она подчеркивает это во всем своем поведении, в походке, повадке. Это реванш за все унижения, которые она как женщина переносила по вине своего супруга, и, надо думать, не только по его вине, мужа, которого она сейчас подмяла и держит не столько, так сказать, под башмаком, сколько под сапогом, иначе говоря, к ней перешли те права, которыми он всегда самоуверенно пользовался. При всей ее деловитости ей свойствен какой-то шик, дамский шик в этой ее своеобразной и какой-то устрашающей элегантности. Несмотря на свою занятость, она следит за собой и даже в этом черпает поддержку для своего самочувствия. Даже перед братом своим Прохором она если не щеголяет этим своим свойством, но как-то выставляет его: вот он‑де мужчина, а бездельник по природе своей, она же по своей природе — деятель.

Здесь источник ее превосходства и презрения к нему, и она не отказывает себе при случае в удовольствии подчеркнуть это обстоятельство. Прохор после отравления Железнова восхищенно называет Вассу богатырем, а та не принимает его похвалы не только потому, что не хочет иметь лишнего свидетеля, а потому, что не нуждается в поддержке, во всяком случае в поддержке Прохора. Она как-нибудь сама устроит, ее одиночество в этом случае даже поддержит, укрепит ее.

{338} Одиночество — тоже черта весьма примечательная у Вассы, и у Вассы — Пашенной. Единственный человек, которого она допускает к себе и с которым разделяет свое одиночество, — нахлебница и наушница Анна Оношенкова. И то, что это единственное, оставшееся ей, служит для нее наказанием. Властность Вассы получает в униженности Оношенковой (ее очень проницательно раскрывает В. Обухова) своеобразное преломление и как бы оценку.

Обухова не ограничивается оттенками этого унижения, — у актрисы, видно, была более серьезная задача. За этой униженностью чувствуется мстительная пружина, которая когда-нибудь, если распрямится, сделает Оношенкову еще более жестокой, готовой к более утонченной подлости, чем кто-либо из Железновых. Надо, правда, отметить пусть приглушенный, но все же существующий протест Анны, он тлеет еле‑еле, конечно, но все же есть в ней. Чего стоит, например, та неожиданная характеристика Пятеркина как «гнусного раба» — какая точность, впрочем, скорее авторская, но вполне оправданная актрисой.

Хотя, повторяем, это лишь искра, тотчас гаснущая, да еще в подобной обстановке, но и этот мгновенный намек обогащает социальное содержание характера. В униженности своей Анна черпает своего рода радость, но она не вызывает сочувствия, напоминая комплекс неполноценности героев Достоевского, унижение которых паче гордости, а скорее отвращение, вернее сказать — ужас.

Униженность есть источник, где она черпает свою злобную ядовитость, которую она у Обуховой с мстительным наслаждением источает, — вот, собственно, чем живет она и в чем ее духовная пища. Такова наперсница Вассы, и для последней это не очень лестная характеристика.

Вернемся, однако, к Вассе и к тому, с каким презрением она отталкивает «протянутую руку», «мужскую» руку Прохора, «Это что еще, что ты плетешь? Опомнись! Дурак…» С особым удовольствием, смачно она произносит слово «дурак», и Прохор испытывает невольное чувство подобострастия перед нею, женщиной, а эта его реакция как раз и должна доставить ей удовлетворение.

С таким же высокомерием, ничуть не наигранным, напротив, вполне естественным, она разговаривает со своим управляющим Гурием Кротких. Она не способна скрыть, да и не хочет скрывать свое пренебрежение к нему даже в деловом разговоре. Она трактует его как прихлебателя, холуя, и на этом основании, — а не потому только, что она хозяйка, — подчеркивает расстояние между ними. Когда она говорит ему, что надо бы тиснуть «статейку» (унизительность этого слова она обращает к Гурию — он-то и пишет статейки), чтобы поприжать пароходство покрупнее и тому подобное, то говорит об этом между делом, между прочим, хотя дело, по ее мнению, серьезное: она не хочет рассматривать Гурия как партнера, как серьезного человека. Актриса подчеркивает таким путем деловитость Вассы по сравнению с никчемностью Кротких.

{339} Вообще Пашенная пользуется любым поводом, ищет любого оттенка, чтоб выделить и подчеркнуть деловитость Вассы. Пашенная очень ценит это качество своей героини, ее энергию, сметку, сосредоточенность. Васса у Пашенной не просто совершает те или иные физические действия, но еще с удовольствием выполняет их. Говорит ли она по телефону, отдает ли распоряжения, садится ли за письменный стол, рассматривает ли деловые бумаги, — вещи, можно сказать, охотно подчиняются ей. У нее органический контакт с практикой, и это практическое начало для нее якорь спасения.

Пашенная пишет, что Васса рисуется своими делами — ее «овчинами, мочалой и лыком». И в самом деле, не только денежный интерес руководит ею, — ее увлекает сама по себе деятельность, ее процесс, а не только результат. Действовать — это ее сфера, ее скучно было бы просто так жить, без дела. И то обстоятельство, что любовь к делу отравлена для нее смутным ощущением его конечной бесцельности, только подчеркивает ее характер. Поэтому она с искренней непосредственностью, к которой обычно несклонна ее упрямая и замкнутая натура, говорит, обращаясь к Рашели, что с радостью отдала бы все свое богатство и всю свою хитрость, если бы поверила в правду Рашели, то есть поверила бы в то, что можно прожить без хитрости и без денег.

Она говорит с чувством какого-то упования на то, что страсть «делания» возможна без этой ущемляющей, парализующей ее бесперспективности. И откровенность ее здесь глубокая и тяжелая, словно с самого дна души, которая еще никогда не открывалась перед посторонним взглядом и перед ней самой, вырвались эти слова. И кажется, актриса благодарна автору, что он позволил Вассе высказать это ее заветное, хоть и не понятное ей до конца признание, дал возможность при таких не унижающих ее обстоятельствах приоткрыть свой скрытый недуг.

Характерная линия в отношении Вассы к Рашели заключается в следующем: Васса, спокойная, сильная, в себе уверенная, подчиняющаяся несущей ее в своем русле инерции жизни целых поколений, целых классов во времени и в пространстве, полна житейской мудрости. Но вот все эти качества начинают сдавать, терпят урон при встречах с Рашелью. Васса пытается всячески противопоставить себя Рашели, ее непонятному влиянию, опасному обаянию, исходящему от Рашели. В том явном, а еще более скрытом споре, который ведется между ними, Васса пытается хоть на время показаться правой.

Как мы уже упоминали, Пашенная находит, что Васса рисуется своими делами. Перед кем рисуется? Перед Рашелью в частности. Это, может быть, подсознательный, но в данном случае очень верный, очень хитрый шаг. Она противопоставляет Рашели то, что составляет ее сильную сторону, — практицизм, тому, что составляет известную слабость Рашели, временную и обусловленную обстоятельствами, — некоторый ее «теоретизм», известную книжность, нехватку практического опыта, который у Вассы в избытке. И вот на этой зыбкой, сомнительной почве она пытается что-либо выиграть, какой-то шанс в этой смертельной игре, {340} и своими ресурсами в области практической создать себе иллюзию своего перевеса и правоты.

Однако это ей мало помогает. Казалось бы, на стороне Вассы — все преимущества, сама реальность существования капиталистическо-помещичьей России противостоит этим «абстрактным» мечтам и «домыслам» Рашели (с точки зрения Вассы). И вот, несмотря на столь веский контраст, странное смятение каждый раз охватывает Вассу, когда она встречается с Рашелью (в чем, пожалуй, сама она не отдает себе отчета). И это самое удивительное в исполнении Пашенной. Чувство, совершенно лишенное искусственности, которое она испытывает, встречаясь с Рашелью, можно обозначить словами: растерянность, слабость.

Со всеми другими она чувствует себя уверенной. При всей ее тяжеловесной солидности ей свойственна спокойная легкость и грация, когда она разговаривает с ними, и это ее превосходство вызвано не только ее положением власть имущего, хозяина дела, но и, независимо от этого, ее психологическим перевесом человека более сильного. А вот с Рашелью она неожиданно теряет все эти преимущества и к ужасу своему чувствует свою беспомощность.

И хотя слова, которые дает Вассе Горький, до известной степени красочнее, весомее, чем у Рашели, поскольку Рашель, как уже указывалось, изъясняется несколько отвлеченно, книжно, Васса проигрывает в споре с нею, и при этом чем более Васса теряет свое спокойствие, тем более Рашель приобретает его, а вопрос о спокойствии есть внутренне очень важный и решающий фактор в этой игре.

И объясняется это обстоятельство тем, что то, что внешне предстает как слабость Рашели, ее отвлеченность, есть вместе с тем ее сила, поскольку здесь присутствуют сила обобщения, прогноз и знание перспектив тех закономерностей, которые ведут Вассу к гибели, а эмпиричность Вассы, противопоставляемая Рашели, есть в свою очередь ее слабость перед ней.

В чем же проявляется эта неполноценность Вассы перед соперницей и что она хочет скрыть? Свою странную, так ей обычно чуждую робость? Почему она оказывается именно здесь и менее умной, и менее мудрой, чем обычно, и менее спокойной и уравновешенной, порой она даже как-то суетится, мельчает, и вся ее импозантность, авторитетность, что ли, разваливаются на наших глазах? Отношение Вассы к Рашели Пашенная, на наш взгляд, очень удачно определила, когда сказала, что Васса в присутствии Рашели теряет равновесие.

«Внутренняя сила и убежденность Рашели бесят меня. В бессильной злобе, чувствуя невозможность переубедить Рашель, я начинаю терять равновесие — кричу на нее, проклинаю всех людей, тупо стою на своем… Рашель побеждает внутренне, и моя душа смятена».

Очень точный анализ: «бессильная злоба», «невозможность переубедить», «тупость» позиции Вассы. И дело тут не в том, что Рашель упряма, а в том, что Васса не очень верит в то, на чем до сих пор базировалась ее убежденность, поэтому, неуверенная внутренне, она старается {341} тем более восполнить этот пробел вовне, поэтому она злится и тупо стоит на своем. Эта внезапная тупость умной и проницательной Вассы — явление тоже по-своему поразительное. Свой поединок с Рашелью Васса ведет сложно: внешне сильная, размашистая, сочная, внутренне смятенная, беспомощная, скучающая.

Если в спектакле-фильме, больше чем в других спектаклях, Рашель выглядит значительной, то в этом не только заслуга Рашели — актрисы, играющей Рашель, но также заслуга Вассы, то есть заслуга Пашенной.

# **{****342}** Указатели

### Указатель пьес

«Варвары» — [6](#_page006), [83](#_page083) – [84](#_page084), [109](#_page109) – [143](#_page143), [219](#_page219), [244](#_page244)

«Васса Железнова» — [25](#_page025) – [26](#_page026), [229](#_page229), [287](#_page287) – [341](#_page341)

«Враги» — [6](#_page006), [23](#_page023) – [25](#_page025), [37](#_page037), [46](#_page046) – [48](#_page048), [52](#_page052), [144](#_page144) – [194](#_page194), [218](#_page218)

«Дачники» — [6](#_page006), [45](#_page045) – [59](#_page059), [75](#_page075), [120](#_page120), [134](#_page134)

«Дети солнца» — [81](#_page081) – [109](#_page109)

«Достигаев и другие» — [253](#_page253) – [286](#_page286)

«Егор Булычов и другие» — [214](#_page214) – [252](#_page252)

«Зыковы» — [6](#_page006), [59](#_page059) – [71](#_page071)

«Мещане» — [6](#_page006), [7](#_page007), [33](#_page033) – [35](#_page035), [75](#_page075), [157](#_page157), [229](#_page229), [244](#_page244)

«На дне» — [6](#_page006), [7](#_page007) – [22](#_page022), [24](#_page024), [29](#_page029), [33](#_page033) – [46](#_page046), [50](#_page050), [52](#_page052), [108](#_page108), [219](#_page219), [222](#_page222), [268](#_page268)

«Последние» — [5](#_page005), [26](#_page026), [48](#_page048) – [49](#_page049)

«Сомов и другие» — [72](#_page072) – [76](#_page076)

«Старик» — [6](#_page006), [22](#_page022), [196](#_page196) – [213](#_page213)

«Чудаки» — [29](#_page029) – [31](#_page031)

«Яков Богомолов» — [76](#_page076) – [80](#_page080)

### Указатель театров

Московский Художественный театр имени Горького — [6](#_page006) – [20](#_page020), [24](#_page024) – [25](#_page025), [33](#_page033) – [45](#_page045), [75](#_page075), [108](#_page108), [155](#_page155) – [195](#_page195), [223](#_page223), [228](#_page228), [245](#_page245) – [246](#_page246), [250](#_page250) – [252](#_page252), [253](#_page253)

Московский Малый театр — [22](#_page022), [34](#_page034), [117](#_page117) – [127](#_page127), [128](#_page128) – [130](#_page130), [156](#_page156) – [195](#_page195), [317](#_page317) – [341](#_page341)

Театр имени Евг. Вахтангова — [214](#_page214) – [252](#_page252), [253](#_page253) – [256](#_page256)

Театр имени МОСПС, имени Моссовета — [72](#_page072) – [76](#_page076), [155](#_page155) – [195](#_page195), [295](#_page295), [301](#_page301), [302](#_page302), [307](#_page307) – [312](#_page312), [315](#_page315)

Московский театр имени Ленинского комсомола — [59](#_page059), [62](#_page062), [64](#_page064), [68](#_page068) – [71](#_page071)

Московский камерный театр — [196](#_page196) – [213](#_page213)

Центральный театр Советской Армии, ЦТКА, ЦТСА — [34](#_page034) – [35](#_page035), [295](#_page295), [299](#_page299) – [304](#_page304), [307](#_page307), [308](#_page308), [312](#_page312) – [317](#_page317)

Московский театр имени Ермоловой — [72](#_page072)

Ленинградский театр драмы имени Пушкина — [153](#_page153), [155](#_page155)

Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького — [53](#_page053) – [59](#_page059), [117](#_page117), [129](#_page129), [130](#_page130) – [131](#_page131), [133](#_page133) – [143](#_page143), [227](#_page227), [230](#_page230)

Волгоградский театр имени Горького — [117](#_page117), [127](#_page127) – [132](#_page132)

Киевский театр имени Леси Украинки — [93](#_page093) – [109](#_page109)

Горьковский драматический театр имени М. Горького — [45](#_page045) – [46](#_page046), [49](#_page049) – [52](#_page052), [59](#_page059) – [68](#_page068), [112](#_page112)

Первый белорусский драматический театр — [48](#_page048) – [49](#_page049)

### Именной указатель актеров и режиссеров

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Агапов Н. — [187](#_page187)

Алексеева Е. — [243](#_page243) – [245](#_page245), [266](#_page266)

Андреева Д. — [221](#_page221) – [222](#_page222), [236](#_page236)

Анисимова-Вульф И. — [72](#_page072)

Анненков Н. — [121](#_page121), [128](#_page128) – [129](#_page129)

Астангов М. — [86](#_page086)

{343} Бабочкин Б. — [53](#_page053), [57](#_page057) – [58](#_page058)

Басов О. — [217](#_page217), [236](#_page236), [278](#_page278), [280](#_page280), [284](#_page284) – [286](#_page286)

Беленькая В. — [205](#_page205)

Бендина В. — [46](#_page046), [47](#_page047), [48](#_page048), [164](#_page164), [166](#_page166) – [170](#_page170)

Бирман С. — [25](#_page025), [64](#_page064), [68](#_page068), [295](#_page295), [302](#_page302), [307](#_page307) – [312](#_page312), [315](#_page315), [330](#_page330)

Блажина З. — [269](#_page269)

Болдуман М. — [190](#_page190) – [191](#_page191)

Ванин В. — [187](#_page187) – [189](#_page189)

Вовси А. — [75](#_page075)

Волынская Л. — [138](#_page138)

Врублевская Л. — [201](#_page201) – [204](#_page204)

Гайдебуров П. — [196](#_page196), [204](#_page204), [208](#_page208) – [213](#_page213)

Георгиевская А. — [269](#_page269)

Годзи С. — [74](#_page074)

Гоголева Е. — [118](#_page118), [123](#_page123), [128](#_page128)

Грибов А. — [187](#_page187) – [189](#_page189), [278](#_page278), [279](#_page279) – [285](#_page285), [286](#_page286)

Давидовский К. — [156](#_page156), [157](#_page157) – [158](#_page158)

Державин М. — [223](#_page223), [237](#_page237)

Дикий А. — [28](#_page028), [84](#_page084), [141](#_page141)

Дмитриев В. — [90](#_page090) – [91](#_page091), [92](#_page092)

Доронина Т. — [141](#_page141) – [143](#_page143)

Дорохин Н. — [274](#_page274) – [276](#_page276)

Ершов В. — [185](#_page185) – [186](#_page186)

Жаров М. — [335](#_page335) – [337](#_page337)

Жданович И. — [48](#_page048) – [49](#_page049)

Жильцов А. — [187](#_page187)

Журавлев В. — [85](#_page085), [92](#_page092) – [93](#_page093)

Завадский Ю. — [86](#_page086), [170](#_page170)

Заостровский Ю. — [189](#_page189)

Запорожец А. — [225](#_page225) – [226](#_page226), [236](#_page236)

Захава Б. — [128](#_page128), [240](#_page240), [241](#_page241)

Зеркалова Д. — [34](#_page034) – [35](#_page035), [312](#_page312) – [317](#_page317), [329](#_page329), [335](#_page335)

Зубов А. — [73](#_page073)

Зубов К. — [119](#_page119) – [125](#_page125), [139](#_page139), [140](#_page140)

Казико О. — [57](#_page057)

Калинин С. — [277](#_page277)

Качалов В. — [19](#_page019), [23](#_page023) – [25](#_page025), [43](#_page043) – [45](#_page045), [86](#_page086), [89](#_page089), [175](#_page175) – [182](#_page182), [194](#_page194) – [195](#_page195)

Кедров М. — [195](#_page195)

Кибардина В. — [53](#_page053)

Клюкин В. — [130](#_page130)

Комолова А. — [265](#_page265)

Книппер-Чехова О. — [171](#_page171) – [174](#_page174)

Кольцов В. — [241](#_page241) – [242](#_page242), [277](#_page277)

Корчев Н. — [55](#_page055)

Кудрявцева В. — [170](#_page170)

Лавров Б. — [73](#_page073)

Ларгин П. — [156](#_page156)

Лебедев Е. — [130](#_page130), [138](#_page138)

Левыкина О. — [74](#_page074)

Леонидов Л. — [18](#_page018) – [19](#_page019), [50](#_page050), [86](#_page086), [89](#_page089), [228](#_page228), [245](#_page245), [250](#_page250) – [252](#_page252), [257](#_page257) – [260](#_page260)

Ливанов Б. — [86](#_page086)

Лобанов А. — [86](#_page086)

Лобашков И. — [225](#_page225)

Луков Л. — [119](#_page119), [122](#_page122), [123](#_page123), [317](#_page317), [336](#_page336)

Лунина Г. — [46](#_page046)

Луспекаев П. — [129](#_page129)

Любимов М. — [236](#_page236)

Малеев А. — [189](#_page189)

Мансурова Ц. — [245](#_page245) – [247](#_page247), [264](#_page264)

Машков А. — [127](#_page127)

Мейер В. — [156](#_page156) – [157](#_page157)

Мейерхольд В. — [86](#_page086), [89](#_page089)

Меняйлов В. — [54](#_page054)

Михайлов К. — [75](#_page075) – [76](#_page076)

Мичурин Г. — [58](#_page058) – [59](#_page059)

Москвин И. — [12](#_page012), [19](#_page019), [36](#_page036), [39](#_page039) – [43](#_page043), [86](#_page086), [89](#_page089), [209](#_page209)

Немирович-Данченко Вл. — [14](#_page014), [19](#_page019) – [20](#_page020), [23](#_page023), [27](#_page027), [86](#_page086), [87](#_page087) – [88](#_page088), [90](#_page090), [161](#_page161), [174](#_page174), [191](#_page191)

Новиков Г. — [74](#_page074)

Новиков В. — [184](#_page184)

Обухова В. — [338](#_page338)

Окунева В. — [302](#_page302), [303](#_page303)

Орданская Л. — [76](#_page076), [79](#_page079), [80](#_page080)

Орлов В. — [156](#_page156), [158](#_page158) – [159](#_page159)

Орлов Е. — [29](#_page029), [45](#_page045), [48](#_page048)

Панова А. — [55](#_page055) – [56](#_page056)

Пашенная В. — [295](#_page295), [317](#_page317) – [341](#_page341)

Плятт Р. — [71](#_page071), [74](#_page074)

Полевой Л. — [54](#_page054)

Поляков В. — [62](#_page062)

Покровский Н. — [112](#_page112), [127](#_page127), [128](#_page128), [130](#_page130), [131](#_page131) – [133](#_page133)

Попова В. — [265](#_page265) – [266](#_page266)

Прокопович М. — [112](#_page112) – [113](#_page113)

Прудкин М. — [176](#_page176)

Раевский И. — [20](#_page020)

Ракитин П. — [191](#_page191)

Раневская Ф. — [74](#_page074), [75](#_page075), [295](#_page295), [302](#_page302) – [306](#_page306), [310](#_page310), [312](#_page312)

Розен-Санин М. — [175](#_page175)

Романов М. — [93](#_page093) – [108](#_page108)

Ростовцев И. — [82](#_page082) – [86](#_page086)

Руднева Е. — [200](#_page200)

Русланов Л. — [220](#_page220), [224](#_page224), [237](#_page237)

Русинова Н. — [226](#_page226), [236](#_page236), [240](#_page240)

Рыжов И. — [189](#_page189)

{344} Садовский П. — [22](#_page022) – [23](#_page023)

Серова В. — [64](#_page064), [65](#_page065), [75](#_page075)

Сидоркин М. — [219](#_page219)

Синицын К. — [127](#_page127) – [128](#_page128), [130](#_page130)

Слабиняк Г. — [74](#_page074)

Соколова В. — [182](#_page182) – [183](#_page183)

Соколова М. — [128](#_page128), [131](#_page131) – [133](#_page133)

Соколовский В. — [62](#_page062), [115](#_page115)

Солодова И. — [329](#_page329), [335](#_page335)

Софронов В. — [57](#_page057)

Станиславский К. — [7](#_page007) – [20](#_page020), [23](#_page023), [27](#_page027), [86](#_page086), [90](#_page090), [193](#_page193)

Степанова А. — [245](#_page245), [246](#_page246)

Стржельчик В. — [139](#_page139) – [140](#_page140)

Таиров А. — [196](#_page196), [212](#_page212)

Таланова В. — [136](#_page136) – [137](#_page137)

Тарасова А. — [52](#_page052), [160](#_page160) – [165](#_page165)

Тарасова К. — [125](#_page125), [126](#_page126) – [127](#_page127)

Тарханов М. — [25](#_page025), [36](#_page036) – [39](#_page039), [41](#_page041) – [42](#_page042), [184](#_page184) – [185](#_page185)

Терентьев Б. — [199](#_page199) – [200](#_page200)

Телешева Е. — [299](#_page299) – [302](#_page302)

Товстоногов Г. — [117](#_page117), [133](#_page133) – [143](#_page143)

Толкачов Н. — [68](#_page068) – [69](#_page069)

Толчанов И. — [274](#_page274) – [275](#_page275)

Топорков В. — [223](#_page223)

Тумская В. — [218](#_page218) – [219](#_page219)

Турчанинова Е. — [125](#_page125) – [126](#_page126)

Фадеева С. — [182](#_page182) – [183](#_page183)

Фетисов В. — [136](#_page136) – [137](#_page137)

Хмелев Н. — [86](#_page086), [162](#_page162) – [164](#_page164)

Чернова Т. — [75](#_page075)

Шамин Н. — [321](#_page321), [323](#_page323)

Щукин Б. — [215](#_page215), [228](#_page228) – [243](#_page243), [250](#_page250) – [252](#_page252)

Юдин П. — [66](#_page066), [67](#_page067)

Якут В. — [76](#_page076) – [80](#_page080)

Яншин М. — [267](#_page267)

Яхонтов Д. — [85](#_page085), [92](#_page092) – [93](#_page093)

1. Здесь и далее — Ежегодник МХАТ, 1945 год, т. I. М., изд. МХАТ, 1948. [↑](#footnote-ref-2)
2. Материалы ВТО. Стенограмма от 16/XII 1938 года, стр. 65. [↑](#footnote-ref-3)
3. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 232. [↑](#footnote-ref-4)
4. К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 252. [↑](#footnote-ref-5)
5. Собр. соч., т. 28, стр. 277. Здесь и далее тексты М. Горького цитируются по Собранию сочинений в 30‑ти томах, М., Государственное издательство художественной литературы, 1949 – 1956. [↑](#footnote-ref-6)
6. По материалам ВТО. [↑](#footnote-ref-7)
7. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 29. [↑](#footnote-ref-8)
8. По материалам ВТО. Стенограмма от 24/II 1941 года, стр. 16. [↑](#footnote-ref-9)
9. Максим Горький. «О лозунге времени и театра». «Новь», № 28, 1914. [↑](#footnote-ref-10)
10. Ежегодник МХАТ, 1943 год. М., изд. МХАТ, 1945, стр. 198. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Театр», № 2, 1952, стр. 4. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Слово о спектаклях Горького». М., ВТО, 1954, стр. 21. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же, стр. 60 – 61. [↑](#footnote-ref-14)
14. По материалам ВТО. [↑](#footnote-ref-15)
15. Собр. соч., т. 6, стр. 545. [↑](#footnote-ref-16)
16. А. Глебов. «Зыковы». «Вечерняя Москва» от 27 июля 1937 года. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ежегодник МХАТ, 1943 год. М., изд. МХАТ, 1945, стр. 161. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Литературная газета» от 18 июля 1959 года. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Вечерняя Москва» от 17 июля 1958 года. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Театр», № 1 за 1960 год. [↑](#footnote-ref-21)
21. В. И. Ленин. Сочинения. Изд. 4‑е, т. 8, стр. 60. [↑](#footnote-ref-22)
22. Там же, стр. 61. [↑](#footnote-ref-23)
23. В. И. Ленин. Сочинения. Изд. 4‑е, т. 18, стр. 269 – 270. [↑](#footnote-ref-24)
24. Там же, стр. 206. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же, т. 8, стр. 57. [↑](#footnote-ref-26)
26. Там же, т. 12, стр. 425. [↑](#footnote-ref-27)
27. Последующие подчеркивания в горьковском тексте принадлежат нам. — *Ю. Ю*. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Егор Булычов и другие». К премьере Государственного Большого драматического театра. Ленинград. 25/XII 1932 года (однодневная газета). [↑](#footnote-ref-29)
29. «Рабочая Москва» от 24 февраля 1934 года. [↑](#footnote-ref-30)
30. «Литературная газета» от 5 июня 1933 года. [↑](#footnote-ref-31)
31. В. Кольцов. «Трубач у вахтанговцев». «Советское искусство» от 5 июля 1934 года. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Мне неизвестно, действительно ли смерть навсегда неустранима — я не вижу границ творческим силам разума и воли», — писал Горький-публицист (Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, стр. 1133). [↑](#footnote-ref-33)
33. «Как верно заметил сын Алексея Максимовича, — писал Анри Барбюс по поводу исполнения Щукина, — некоторые жесты Булычова свойственны самому Горькому» (Анри Барбюс. «Егор Булычов». «Советское искусство» от 9 декабря 1932 года). [↑](#footnote-ref-34)
34. См., например, статью Д. Тальникова «Непреодоленный бытовизм (“Егор Булычов” в Художественном театре)». «Советское искусство» от 28 февраля 1934 года. [↑](#footnote-ref-35)
35. «Правда» от 1 ноября 1938 года. [↑](#footnote-ref-36)
36. В. Ермилов. «Достигаев и другие» на сцене Художественного театра. «Театр», № 1, 1939 год. [↑](#footnote-ref-37)
37. «Известия» от 3 ноября 1938 года. [↑](#footnote-ref-38)
38. «Комсомольская правда» от 29 ноября 1933 года. [↑](#footnote-ref-39)
39. Статья Эм. Бескина в газете «За коммунистическое просвещение» от 2 декабря 1933 года. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Вечерняя Москва» от 25 ноября 1933 года. [↑](#footnote-ref-41)
41. «Известия» от 3 ноября 1938 года. [↑](#footnote-ref-42)
42. «Театр», № 1, 1939, стр. 95. [↑](#footnote-ref-43)
43. «Театр», № 1, 1939, стр. 96. [↑](#footnote-ref-44)
44. Ф. Энгельс. Происхождение семьи, частной собственности и государства. М., Партиздат, 1934, стр. 65. [↑](#footnote-ref-45)
45. Сборник «“Васса Железнова” М. Горького. Сценическая трактовка пьесы» ВТО, М., 1960, стр. 168 – 179. [↑](#footnote-ref-46)